Zet
sztuka kultura sprawy społeczne

DWUTYGODNIK POD REDAKCJĄ JERZEGO BRAUNA

ROK I NR. 18 — WARSZAWA, DNIA 15 GRUDNIA 1932 R. — CENA 50 GR.

Znowu Boyowskie „Veni Vidi Vici"

czyli filozofowanie pstryczkiem*)

Boy oddawał się dotychczas najchętniej lekturze zdarzeń i zdarzonek literackich, był wielbicielem i niewolnikiem petits faits i w tym zakresie nawet do pewnego stopnia uczonym fachowcem. Teorją literatury, estetyką niemal że pogardzał (bujdy — panie dzieju!). Dopiero od niedawna, dopingowany przez własną sławę i przez tych, którzy mu jej „zazdroszczą" — przerzucił się do tej dziedziny i napisał dwa essaye (tym razem prawdziwe essaye, nie feljetony): „Śmiech" (z teorji komizmu) i „Gry słów". Warto nieco tę przemianę skomentować.

Boy teoretykiem? Musi on i tutaj pokazać, że jest genjalnym bebé. Ale w tem bieda, że trzeba jakoś wytłumaczyć publiczności ten nagły zwrot, zwłaszcza gdy dotychczas było się zaangażowanym w innej stronie, gdy dla schlebiania gustom tłumu uchodziło się właśnie za antiteoretyka i co najwyżej na kpiny pisało się teorję o całowaniu. Przez trzydzieści lat było się zakutym i dosyć zaspanym wyznawcą mądrości Moljera, który swego czasu mógł odegrać pewną dodatnią rolę jako demaskator pedantów, tępych uczonych, głupich lekarzy, lecz w gruncie rzeczy robił to z pobudek demagogicznych i wsteczniczych, razem z nieokrzesanym tłumem był zazdrosny wobec wiedzy wogóle. W swojej rozprawie o sztuce Moljera „Mieszczanin szlachcicem" przytacza on lekcję nauczyciela filozofji z Jourdainem: filozof demonstruje chciwemu wiedzy mieszczaninowi, jak się wymawia głoskę „u", jak się przytem używa zębów i warg itp. Boy twierdzi, że ucząc takich rzeczy, które rozumieją się przecież same przez się, filozof ten „z ucznia, który był tylko głupcem, robi idjotę". Potem woła: „Iluż jest ludzi dziś jeszcze, dla których ten właśnie typ nauki jest równoznaczny z „metodą naukową"... Szczęściem dla siebie, z tego rodzaju metodą i głębią, Francja pożegnała się dawno".

Otóż w pierwszej lepszej gramatyce, także francuskiej, znajdzie Boy dokładny opis tego, jak się wymawia głoskę „u": w podręcznikach wymowy, może np. Legouvégo, znajdzie takich objaśnień jeszcze więcej. Bo to tylko Moljerowi zdawało się, że skoro każdy sam z siebie wymawia głoski, to już mu nie potrzeba tego się uczyć, tymczasem wyśmiewana nauka dowiodła, że nie każdy wymawia wszystkie głoski prawidłowo, tj. zgodnie z pewnym ideałem wymawiania w języku t. zw. literackim (np. w polskim wymawianie głosek „ł" i „r"). Poeci są zbyt skłonni naśmiewać się z tego, co dla uczonych stanowi materjał i temat ich specjalnej naukowej wyobraźni. I tak np. Hebbel z przekąsem wyraził się o logice, że możnaby równie dobrze pisać o sztuce oddychania. Ale tymczasem lekarze zbadali, że rzadko kto oddycha prawidłowo i z oddychania faktycznie zrobili sztukę. Czechow napisał humorystyczną nowelkę o człowieku, który uczył kota łapać myszy. Ale przecież tresuje się psy myśliwskie, uczy się gwizdać niektóre ptaki: nawet krowy uznano za niezbyt sprawne w dawaniu mleka, prymitywny śpiew dojarek zastąpiono muzyką i podobno Dziewiąta Symfonja dawała gorsze wyniki co do udoju, niż przeboje warszawskie. Tak więc chłopski rozum niezawsze ma rację.

Boy, który dotąd przy lada sposobności obrzucał swojemi bodjakami uczonych, znalazł się teraz w kolizji, gdyż oto sam również zapragnął postawić swoją teorję śmiechu. Jak z tej kolizji wybrnął? W sposób nietaktowny i nieprzyzwoity wobec swoich nowych kolegów. Na każdym kroku przypina im łatki — werbalne, bo merytorycznych nie potrafi, aby przytem siebie wywyższyć. Oni biedacy tyle się namozolili, zbudowali kilkanaście teoryj, a przyszedł Boy ze swoją różdżką czarodziejską i odrazu zagadkę rozwiązał. Nie będę tu szczegółowo krytykował jego własnej teorji, którą nazywa „jajkiem Boya": interesuje mnie ona tutaj głównie jako wykwit jego manier intelektualnych. Przeczytał trochę książek i zamiast objąć, wykosztować, wyrozumieć i uznać to, co powiedzieli inni, i budować dopiero na materjale przezwyciężonym, sam jest już odrazu gotów ze swoją teorją. Tak właśnie postępują wszyscy nieucy: zasadę: docendo discere, doprowadzają do absurdu: najczęściej **uważają za odkrycie to, co jest tylko prostem niezrozumieniem.**

Boyowi, który sam jest doskonałym praktykiem dowcipu i humoru, zapewne kiedyś majaczyła się także jakaś teorja komizmu, prymitywna, czysto somatyczna; nie przyszło mu jednak wówczas do głowy skonfrontować ją ze zdobyczami wiedzy na tem polu, bo przecież Moljer mu zakazywał... Zrobił to dopiero teraz i „zadumał się" — nie podaje, ile minut, — zadumał się, bo nie znalazł potwierdzenia swych pomysłów, tylko daleko już rozwinięte teorje komizmu intelektualne. Lecz krzyknął: heureka! Cóż robi? Obraca kota ogonem, aby zatuszować swój zawód. Intelektualne? Więc on będzie anti, on będzie mistykiem. Umieści komizm nie w głowie, lecz — przeciwnie. Powiada, że teoretycy dotychczas zapomnieli zupełnie o śmiechu, który jest żywiołem, gdyż pojawia się i u dziecka: **komizm** jego zdaniem, jest tylko jednym z przypadków, z form śmiechu. Otóż wcale nie zapominali; we wszystkich teorjach **rozróżnienie** między **śmiechem**, który może powstać z prostej wesołości, z poczucia somatycznego błogostanu, a **komizmem**, który powstaje z powodu kombinacyj intelektualnych, — jest przesłanką rozumiejącą się sama przez się. (Np. w dziele E. Heckera: Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen 1873 oraz w „Demokrycie" Webera, niemieckiego feljetonisty z XVIII wieku, które to poczciwe dziełko wyszło w kilku tomikach Bibljoteki Rechama).

Śmiechem wprawdzie kwitujemy komizm i dowcip, śmiech jest jego skutkiem ubocznym, dodatkowym, ale komizm i dowcip (dowcip nazywają komizmem subjektywnym) wcale nie są egzemplifikacją tego, co Boy rozumie przez śmiech. Gdyby nie złośliwa chęć zapaskudzania wszystkiego, chęć obcinania głów i wciągania reszty za nogi w otchłań materji, gdyby nie ta również młodopolska chęć regresu ku ślepemu absolutowi, dostrzegłby może Boy, że sprawy z komizmem mają się odwrotnie: nie tak, że animaliczny śmiech jest primum, które rozbiega się w różne odnogi, aż do intelektualnego komizmu włącznie, — lecz że przeciwnie: zjawisko duchowe zwane komizmem a będące jedną z form działalności ducha, sięga od człowieka dojrzałego pełnią inteligencji aż do życia dziecka włącznie, do życia zwierzęcia nawet. Jeżeli dziecko śmieje się, bawiąc się swoją nóżką, to możemy w tem zajściu odnaleźć te same momenty, co w najbardziej skomplikowanym dowcipie, — ale gra intelektualna jest tu i tam. Boy to widzi, ale woli człowieka dojrzałego poniżyć niż dziecko wywyższyć. Jego przykład z psem aptekarza jest bezsensowny: gdyby był zamiast tego wziął mój przykład o psie z „Walki o treść"*) (rozprawa wstępna o metaforze, — on udaje dostojnie, że jej nie zna), wnetby się był zorjentował. Zobaczyłby, że w tych wszystkich wypadkach (bawienie się nóżką, żarty agresywne), idzie o swoiste porównanie z sobą dwóch momentów, które jest czynnością intelektualną — bogato rozwiniętą lub rudymentarną.

Boy sam się dezawuje, gdy tłumaczy te wypadki —zdziwieniem. Ale zdziwienie jest właśnie czynnością intelektualną, przejściem od stanu zwykłego do niezwykłego, — znowuż dwa momenty. Zdziwienie w komizmie przybiera swoisty charakter. Najlepszy teoretyk komizmu Lipps zdefinjował zdziwienie jako „zator psychiczny". Jeżeli Boy posługuje się pojęciem zdziwienia, to powinien był też wytłumaczyć, jakim sposobem zdziwienie rządzi także w dziedzinach znajdujących się poza śmiechem i komizmem, w poezji i filozofji. Ale wtedy byłby się znowu spotkał ze mną na terenie objętym ową moją rozprawą, — a na to jest on zbyt dostojny.

*) Piszę tam: Ten mechanizm (intelektualny komizm) można obserwować nawet na małem dziecku i na psie. Pies nie zna się na żartach: gdy mu grozić uderzeniem tropi się; potem, gdy zmiarkuje, że to nie na serjo, szybko macha ogonem — śmieje się. Nie jest to zwykła psia radość, pies się weseli, cieszy, ale także nagle się śmieje. (To samo z dzieckiem: gdy mu się aplikuje pieszczoty, wydające mu się w pierwszej chwili groźnemi: „a ty żabo!").

Boyowi nie chce się rozważać na nowo mechaniki komizmu, bo toby znudziło publiczność i jego samego, więc — przywołuje na pomoc Zagłobę i epatuje głuptasów „mistyką czterech liter". Mądrość w świniologicznym „lekkim" sosie... aby się Słonimski nie nudził.

Ale tym razem sadzisz się już Boyu z temi czterema literami. Niby że to przecież Twoja właściwa domena? Żeby utrzymać swój typ i nie dać po sobie poznać, że się jest zastraszonym? Zresztą wszyscy teoretycy wiedzą, że komizm pornograficzny i koprolalny jest najpopularniejszy, ale wiedzą też dlaczego: nie z regresu do czasów dziecka, czy embrjona, jak sądzi Boy, lecz dlatego, ponieważ w tej dziedzinie spraw cielesnych ma się wciąż gotowe a obfite źródło łatwych degradacyj, ma się je za darmo: jest to stały trick co do treści tak jak np. djablik drukarski lub kalambur są stałym trickiem formalnym. Ale Boy na swoich czterech literach wzlatuje w niebiosy mistyki a la Przybyszewski: na początku była...

Antiintelektualną teorję komizmu zbudował Freund i zrehabilitował dowcip seksualny, — niewiadomo, czy ten fakt Boyowi jest znany, czy go tylko pomija. Dobre obyczaje naukowe są mu obce.

W drugim feljetonie pt. „Gry słów" (obydwa teraz zamieszczone w zbiorku „Śmiech, uśmiech i zgroza") Boy odkrywa tę Amerykę, że nomenklatura: romantyzm, klasycyzm, realizm, naturalizm, jest dosyć dowolna. Powiada, że to są gry słów, prowadzące do paradoksów, i robi swój zwykły gest odkłamywawczy. Znane! Proszę zajrzeć np. do estetyki Crocego, przeczytać rozprawę Kleinera o romantyzmie. Ale Boy znajduje się na tym stopniu rozwoju, że myśli, iż przeto te słowa już nic nie znaczą, służą tylko do gry, którą się bawią profesorzy, świadomi czy nieświadomi oszuści. Nie wie on nic o olbrzymiem znaczeniu t. zw. **hipostaz** dla kultury intelektualnej, poetyckiej i naukowej. Romantyzm, modernizm — to słowa, to nazwy, do których treść dobierano expost i to było bardzo ważne i ciekawe. Nawet takie słowa, których Boy używa bez wahania, jak: talent, symbol — mają swoją historję (i swoją dalszą płynność pojęciową jak to pokazuję np. co do talentu). Ścisłego, matematycznie ścisłego rozgraniczenia pojęć w literaturze żąda S. I. Witkiewicz, a Boy mimowoli mu przyświadcza. Ale doświadczony literat wie, że w literaturze takiej ścisłości być nie może, gdyż to jest „Geisteswissenschaft", — wie on jednak także, że ta niemożność ścisłości **nie jest nieszczęściem**, lecz **właściwością**, bez której literatura byłaby czemś bezdusznem, — i wie, że także na tej fałszywej wadze słów niedokładnych można dobrze ważyć, tylko trzeba to umieć.

Gra słów! Cóż za studenckie odkrycia! Boy nie ma ani przeczucia, że istnieje jakaś historjozofja literatury, jakaś literacka teorja poznania...

Jeżeli Boy chciał się w ostatniej chwili zrehabilitować i wyprzedzając moją książkę niniejszą oraz artykuły J. Brauna w „Zecie" chciał pokazać, że go stać na wyższy poziom posługiwania się intelektem, to zamiar był wprawdzie chwalebny, ale się nie udał. Stare grzechy i przymus trzymania się swego fasonu ciągną w dół... Powstaje, jak to nazywa Witkiewicz: „tandeta intelektualna".

Karol Irzykowski.

*) Ustęp z dzieła pt. „**Benjaminek, rzecz o Boyu - Żeleńskim**", które wyjdzie w grudniu b. r.

Renowacja ołtarza marjackiego

Rozpoczęte w roku bieżącym wielkie prace restauracyjne nad krakowskim ołtarzem marjackim (dzięki rewelacyjnemu odkryciu pierwotnej polichromji, uważanej dotychczas za bezpowrotnie straconą) — prowokują do uświadomienia sobie choćby w zarysie — jego historycznej i artystycznej fizjognomji.

Ołtarz ów zamówiony był przez krakowską radę miejską w roku 1477 — u Wita Stwosza (n. b.: nauka dotychczas nie ustaliła, skąd ten artysta pochodził i gdzie kształcił się w swojem rzemiośle). Prace nad ołtarzem trwały lat dwanaście. Przez ostatnie półtora roku Stwosza w Krakowie nie było. Z tej racji wykończenie roboty przypadło w udziale jego współpracownikom. Tych ostatnich był oczywiście zespół bardzo liczny (specjalizacja w ówczesnych organizacjach cechowych posuwała się daleko). Wit Stwosz występował w roli kierownika budowy, no i projektodawcy całości, łącznie z polichromją (projektodawcami ołtarzy byli naonczas z reguły malarze: Stwosz jak wiadomo był starszym krakowskiego cechu malarzy). Dokumentalnie znane są dwa imiona wykonawców: Marcina i Łukasza (z Wrocławia?) Polichromję wykonywał prawdopodobnie Łukasz.

Objektywną normą dla sztuki ołtarza marjackiego jest późny, barokizujący gotyk, posiłkujący się przytem chętnie formami inscenizacji ówczesnych dramatów pasyjnych. Teatralne przedstawienia są tu dla artysty punktem wyjścia (n. p. scena ofiarowania). W rezultacie, dzięki nerwowemu podrażnieniu, charakterystycznemu dla późnego gotyku, a zwielokrotnionemu jeszcze przez owo wybitnie teatralne podejście do tematu — osiągnął Wit Stwosz maximum możliwej expresji, expresji, która ma już niewiele wspólnego z właściwem średniowieczem, jest natomiast charakterystyczna dla całej epoki „quatrocenta", niespokojnej i fermentującej. Mimo wspólnych ogólnoeuropejskich pierwiastków (postacie n. p. nie są indywidualizowane, lecz idealizowane w myśl przyjętych w ówczesnej plastyce typów), dają się tu prześledzić, obok cech właściwych wszystkim północnym nacjom, — wyraźne związki stylistyczne z Flandrją (n. p. z miniaturą flamancką).

Polichromja (której efekty osłabia niestety perspektywa) gra w kompozycji ołtarza rolę pierworzędną, dając widzowi nieprzeliczone mnóstwo wrażeń wzrokowych. Dominuje barwa złota. Nasyca ona wszystkie reliefy metalicznym i ciepłym zarazem blaskiem, zdecydowanie dopełniając intensywny błękit teł ołtarza.

Średniowieczna ta polichromja (wydobywana dziś przez prof. Rutkowskiego i Makarewicza) — ulegała parokrotnie całkowitym przemalowaniom. Znane dokumentalnie są trzy: dwie z lat 1643 i 1761, oraz ostatnia — matejkowska.

Restauracja XVII- wieczna była intensywna, a dotyczyła głównie barwy karnacji, którą przemalowano brutalnie (w myśl barokowego smaku), pokrywając delikatny jak kość słoniowa — ton twarzy — warstwą różu o wątrobianym odcieniu i akcentując teatralnie rysy. Trudno jest określić, co przyniosło przemalowanie z roku 1761. W każdym razie szło ono jeszcze po linji baroku.

Restauracja następna, pod kierunkiem Łuszczkiewicza i Matejki, przyniosła ołtarzowi marjackiemu najwięcej szkód, nietylko przez wprowadzenie korektur stylistycznych (w myśl XIX-wiecznego pseudonaukowego historyzmu), ale przedewszystkiem przez kompletne niezrozumienie technicznej strony polichromji, niezrozumienie, które wypowiedziało się nieopatrznem używaniem werniksów asfaltowych oraz farb olejnych, które w niektórych punktach doprowadziły do zupełnego przeżarcia pierwotnej polichromji.

Restauracja obecna poszła w kierunku wydobycia maksimum autentyczności artystycznej ze Stwoszowskiego arcydzieła. Rezultaty żmudnej pracy prof. Rutkowskiego i Makarewicza okazały się nadspodziewanie cenne. Wszystkie efekty laserunkowej techniki malarskiej (tempera z jej emaljową niemal przezroczystością (podkład złota i srebra) — odżyły nagle, dziwiąc i radując oczy widza. 70% polichromji XV-wiecznej zostało uratowane!

St. E. Rogoyski.

St. Brzozowski o Wyspiańskim*)

Michelet w swojej historji Odrodzenia nazywa Michała Anioła w Sykstyńskiej kaplicy, sąd czyniącym nad współczesnemi Włochami. Ból podeptanego prawa, samotnej dumy zaklął w postaciach Sybil i proroków. Włochy zdeptane stopą najeźdźców, dziewice i matki wysyłane na łup żołdaków, noszące w łonie przeklęty owoc gwałtu, skarlenie dusz, niesławę przyjmowaną z pokorą lub uśmiechem, wyzyskiwaną przez możnych, gniotącą słabych, milczenie kamieni, deptanych niegdyś stopami światowładnych obywateli Rzymu, wszystko to krąży jako zaklęta dusza dzieł straszliwego olbrzyma. Sędzią był i drżał, że gdy stanie w obliczu sądu winowajca, zrozumie i nakaże milczenie kształtom, obudzonym siłą ducha. Papież zajrzał w twarz groźnym zjawiskom i nie zrozumiał. Stać tak musieli wobec siebie twórca i milczący starzec w bieli, a nad nimi była tajemnica duszy narodu, ucieleśnionej przez wieszcza. Papież ujrzał tylko sztukę w wyroku wiecznego potępienia: gdzieś na dnie duszy zadrżało może nieznane wzruszenie, niby człowiek, który budzi się w kamiennym grobie. Zagłuchło — świat bogiń i dziewic Rafaela śpiewał słodką pieśń piękna, wiodącego w nicość. Dzieło Michała Anioła ocalało. Przechodziły i przechodzą przed nim tłumy, i, gdy zaciąży na nich duma Prometeusza, przykutego do skały, czekającego wciąż spłaci li mu swój dług kruszone przez czas ludzkie plemię, cienie dusz gasnących uspakajają się kłamliwem słowem: **sztuka.**

Sztuka — to słowo brzmiało także na mogile sędziego, który odszedł w wieczność. Odszedł! Kto z nas ośmieli się powiedzieć, że z nas wyrósł i z nami żył Wyspiański? Przechodziły przecież nad naszemi głowami jego słowa i czuliśmy, że jest w nich duch dali, wielkie tchnienie dziejów, głębia walczącego o los swój wobec przeznaczenia człowieka. Wyspiańskiego wykarmiła duma, myśli jego przechodziły z podniesionem czołem, pancerne, przed niczem nie drżące. Szły z tej dziedziny, gdzie przebywa przeszłość i przyszłość jednoczący duch twórczy. Władał słowem, to jest duszą narodu, zgłębiającą siebie i wierzącą, że wszystko, co odkryje — ziści. Tam żył, gdzie przebywa nie gnąca się przed niczem władza; myśl ujmująca prawdę poprzez śmierć jednostek i pokoleń. Słowo to jest wielkie dzieło. Z poza wieków idzie i przechodzi poprzez pokolenia, a gdy nie znajduje w nich piersi dość dumnych, dość czystych, oczu dość jasnych, by przezierały poprzez noc zagłady, przechodzi ponad niemi, jak ciężarna chmura, która przyszłość niesie nieznanym, w czarnem milczeniu ziemi śpiącym ziarnom. Słowo—wieczna walka ludzi z czasem, świat zmieniony w treść ludzkiego serca, niezawisłem jest od niezdolnych go objąć słuchaczów. Powtarzajcie jedni za drugimi: artysta, poeta!

Upiory **Stanisława, Kazimierza** patrzą wciąż próżnią oczodołów. Zamknięto je powtórnie w grobie, gdy powołał z martwych wielkie cienie Wyspiański, gdy zawiesił milczenie Polski zmarłej nad Polską żyjącą. Zabrakło **odwagi tym**, co na przeszłość się powołują nieustannie, by spojrzeć jej w twarz, gdy stanęła przed nimi: oto jestem.

Dzisiaj chochoł objął rządy nad sławiącą twórcę falą przemijających cieni. Wyspiański nakazał odprowadzającym go na Skałkę tłumom milczenie i szło ono za jego trumną, jedyne, co dzisiaj jest święte. Była już w chwili zgonu nad mogiłą Wyspiańskiego ta cisza, którą tworzą wieki. I nie przemoże jej wrzawa słów gnanych przez tajemną trwogę. Maski obsiadły mogiłę i czują, że przeminą bez śladu ze wszystkiem co z nich idzie. Po śmierci jak za życia stoi ponad nami Wyspiański milczący, nieznany, obcy nam sędzia, nie liczący się z niczem prócz tego, co wagę duszy wytrzyma — prawdą.

*) Wyj. z art. „Budowniczy dumy narodu".

„Sługo zły i gnuśny“!

Wyszła na jaw rzecz groźna.

Jest państwo polskie. strzegące w zakresie swych kompetencyj porządku prawnego i niezależności gospodarczo-politycznej. Ale NARÓD się zgubił! Niema w Polsce opinji publicznej, tej która jest wykładnikiem sumienia narodowego.

Powtarzamy: NIEMA W POLSCE OPINJI PUBLICZNEJ.

Opinja publiczna, to głos siły moralnej. niezbędnej w każdym żywym, *historycznym* organiźmie narodowym. Opinja publiczna, to czuły sejsmograf sygnalizujący niebezpieczeństwa i wykroczenia, których istota nie jest zrozumiała ludziom o grubej skórze i nie podpada pod normalną jurysdykcję sądową. Opinja publiczna czuje i wie — o ile dorasta do swej roli — że prócz dóbr materjalnych. któremi opiekuje się prawo, istnieją dobra idealne, wieczne, napozór abstrakcyjne, w rzeczywistości jednak decydujące o potędze duchowej i wielkości dziejowej danego narodu. Opinja publiczna w społeczeństwie naprawdę cywilizowanem, nawskroś *nowożytnem*, umie myśleć kategorjami wyższemi, stać na straży tych idealnych wartości i zażądać rozrachunku od tych, którzy uczynili się stróżami tych dóbr duchowych. lecz pełnia tę funkcję samozwańczą niesumiennie. samolubnie. leniwie.

Duch narodu jest niezaprzeczalnym właścicielem tych dóbr, ich gospodarzem i włodarzem jedynym. On to powierza jednostkom *talenty*, aby zużytkowały je w sposób twórczy. podwoiły ich wagę, oddały je przyszłym pokoleniom pomnożone i przetworzone. Ale te jednostki są tylko sługami narodu, a przez naród sługami dobra ludzkości.

Gdy sługa społeczeństwa, dobrze przez nie sławą i zaszczytami opłacony, zakopał talent w ziemię, w której rdzewieje i pleśnieje bezużytecznie, duch narodu winien przemówić głosem opinji publicznej, jak Bóg z gorejącego krzaka. Głos jego winien zabrzmieć surowo i donośnie:

„Precz, sługo zły i gnuśny!“...

„Przetoż weźmijcie od niego ten talent, a dajcie temu, który ma dziesięć talentów“. Mathaeus, Roz. XXV.

Sprawa Miriama, oddała Polsce tę straszną lecz ważną przysługę, że ujawniła naocznie, bez obsłonek, groźny fakt bezbronności ducha narodu, fakt absolutnego braku opinji publicznej.

Może to zbyt pesymistyczne, może opinja ta tai się po zakamarkach naszego życia społecznego. Cóż kiedy nic wychodzi na światło dzienne tą drogą, która tu jest jedynie możliwa, t. j. za pośrednictwem prasy perjodycznej. Zaledwie tu i ówdzie odezwały się nieśmiałe głosy, że jednak wynik procesu nie przesądza sprawy, bo nie uwzględnia całokształtu zagadnienia, lecz tylko drobny epizod. Padło zaledwie kilka odważnych słów, stwierdzających, że karygodnem jest postępowanie Miriama ze spuścizna Wrońskiego i Norwida i że Jerzy Braun, redaktor „Zetu“ spełnił twardy obowiązek publicysty, występując w interesie publicznym.

Przeważnie ograniczono się do pełnego przekręceń sprawozdania z rozprawy i do tendencyjnego jakby wybielania Miriama, a czernienia jego przeciwników. Prawie nikt nie zainteresował się tłem ideologicznem procesu. ani nie zadał pytania: *Czy wolno bezkarnie przetrzymywać w ukryciu najwyższe skarby wiedzy i sztuki, jakie wydał naród polski w zawrotnych, nadludzkich wprost wzlotach swego genjuszu?*

Okazało sie, że jak dawniej. tak i nadal jednostki tylko znajdują w Polsce odwagę i siłę moralną do wystąpienia w obronie idealnych wartości narodu, jednostki biorą na siebie brzemię walki, którą w społeczeństwach cywilizowanych podejmuje głos zbiorowego sumienia: opinja publiczna. I okazuje się, że jednostki te, czujne na dobro i wierne prawdzie, pozostają jak dawniej. tak i teraz — osamotnione. Nie podaje im ręki nikt, ci nawet, którzy pocichu przyznają im rację. I oto właściwy winowajca wychodzi z procesu zwycięsko, aby spać dalej w sybaryckim fotelu gnuśnego status quo ante—zaś szermierze interesu narodowego stają się *skazańcami*, zuchwalcami, potępianymi przez ogół napastnikami na „czcigodnego starca“.

Przeklęta niech będzie ta tępa, wzniosła niemrawość, ta obrzydliwa ciepła woda, która udaje u nas opinję publiczną. Do licha z „czcigodnym starcem“, który obsypywany subsydjami, laurami, zaszczytami — przez czterdzieści lat nic nie robi. udaje mędrca, którym nie jest, uchodzi za poetę — nie mając talentu poetyckiego, za odkrywcę — Wrońskiego — którego naprawdę inni odkryli, za ministra kultury — gdy na tem stanowisku nie zdziałał nic dla kultury. Do licha z komentatorem Norwida, który przez lat 21 nie może się zdobyć na kilka kartek przypisów do jednego tomu. Do licha z „najznakomitszym biografem Wrońskiego“, który nigdy żadnej biografji Wrońskiego nie wydał: a więc zapewne i nie napisał. Do licha ze znawcą filozofji absolutnej, który w ciągu 35 lat, nie ogłosił o niej ani jednego artykułu. ani jednego studjum. Do licha z „czcigodnym starcem“, który dlatego, że przez kilka lat przeszło ćwierć wieku temu wydawał pismo literackie, przez całe swoje życie amortyzuje umiejętnie tę zasługę, uważając się za wielkość nad wielkościami, kpiąc z postulatów opinji i lekceważąc ciała naukowe.

„Niech poskaczą koło mnie“ — powiada ten człowiek o uczonych członkach Akademji Umiejętności. którzy dopytują się. kiedy nareszcie wydusi on z siebie jakiś zalążek chociażby przyobiecanego dzieła. Cóż za otchłań snobizmu mieści się w tych słowach, jakiż nędzny stosunek do swej własnej pracy ideowej, jakie naiwne zdemaskowanie motywów egoistycznych, jakie nim w pracy tej kierują.

„Niech poskaczą koło mnie“. Tak mówi człowiek, w którego ręce padły najpotężniejsze koncepcje filozoficzne i naukowe, jakie kiedykolwiek stworzył rozum ludzkości. Tak mówi strażnik *świętości narodowej,* dorobku duchowego największego polskiego filozofa i najgłębszego polskiego poety. Wprost krzyczy z tego zdania owo „bezprzykładne skąpstwo duchowe“. o którem mówił przed sądem prof. Chomicz. owo poczucie wyższości z powodu posiadania nierozumianych przez samego siebie rękopisów, a jakie mógłby mieć kruk. który ukrył kilka złotych pierścionków.

„Powinna być cenzura narodowa“ — mówi Konrad w „Wyzwoleniu“. Ta nieodzowna cenzura narodowa, to nie co innego, jak właśnie bicz opinji publicznej. chłoszczący bezlitośnie tych, którzy przywdziawszy maskę wielkości. podjąwszy się zadania. do którego nie dorośli, okłamują samych siebie i mistyfikują naród. aby tylko nie obnażyła się wstydliwie ich małość. ich nieudolność, ich nicość — i aby nie odebrano im tej synekury narodowej, jaką jest etykieta tajemniczego mędrca. odkrywcy i rzeczoznawcy, zasłużonego i czcigodnego prezesa różnych komisyj i stypendenta ciał naukowych.

Gdyby Miriam przyznał się szczerze, że nie może opanować materjału i powołał do współpracy innych poważnych i bezinteresownych ludzi — byłby okazał odwagę cywilna, męskość i uczciwość stosunku do opracowywanego dzieła. byłby zapisał się dobrze w pamięci przyszłych pokoleń i dał społeczeństwu, dzieląc swój trud z innymi — realny, żywy owoc długoletniej pracy.

Ale on wolał zakłamać się w egoistycznem trwaniu na koturnach. To go zgubiło. Prawda jest nierychliwa. ale zawsze zwycięska. Sama rzeczywistość zdemaskowała go. wydobyła na jaw jego właściwe oblicze. Teraz już — mimo wyroków sądowych dających mu rzekome zadośćuczynienie — przejdzie on do historji jako postać prawie groteskowa, jako jednostka nietwórcza, samolubna i nieużyteczna, jako „skąpiec duchowy“, który zakopał talent w ziemię, ukrył skarb narodowy, opóźnił rozwój intelektualny Polski współczesnej o całe dziesięciolecia.

A stanie się to nieuchronnie i samo przez się. Mimo braku opinji publicznej. Mimo dezorjentacji społeczeństwa, które nie rozumie wielkości dóbr duchowych, jakie są w jego posiadaniu i nie umie ich z rąk nieodpowiedzialnych wyegzekwować. Mimo karygodnego niedbalstwa publicystyki polskiej, która zamiast podtrzymać ludzi, spełniających samotnie obowiązek społeczny, okadza pochlebstwami „czcigodnego starca“ — dusiciela rękopisów Wrońskiego i Norwida.

Wina Miriama w stosunku do spuścizny norwidowej jest tak jasna, że nie potrzebujemy jej udowadniać; poruszyła tę sprawę ostatnio p. Czapska w „Wiadomościach Literackich“. Wszyscy zdają sobie sprawe, że zasługi Miriama w tym zakresie dawno już zostały przez społeczeństwo skwitowane i że nawet „odkrywcy“ nie wolno marynować przez lat trzydzieści tego, co odkrył, a co pisał poeta dla wszystkich, a nie dla niego samego.

Niewielu natomiast zdaje sobie sprawę, że to co robi Miriam z Wrońskim jest dziesięćkroć gorsze od sprawy Norwida. Że Miriam w tym zakresie nie uczynił literalnie nic, prócz odcinania kuponów od swej zaszczytnej funkcji „rzeczoznawcy“. Że gdyby nie inni, pracujący ofiarnie i bez zasiłków publicznych, nauka polska, inteligencja i całe społeczeństwo nie miałyby zielonego pojęcia nawet, że istniał filozof polski, Hoene-Wroński, którego wybitni Francuzi, Włosi, nawet Niemcy nazywają największym umysłem czasów nowożytnych, a może nawet największym genjuszem ludzkości wogóle. Że Miriam przez swą opieszałość zmarnował potężny fundusz na wydanie dzieł Wrońskiego, wynoszący — jak pisze ks. rektor Michalski — miljon marek rocznie. a uzyskany dlań przez entuzjastę filozofji absolutnej, prof. Wł. L. Jaworskiego. Że postępowanie Miriama w tej sprawie wygląda na umyślne przemilczanie i ukrywanie pod korcem światła tej doktryny.

Czy jest możliwy w jakimś innym kraju Europy podobny skandal? Czy jest możliwe, by n. p. Francja nie wiedziała przez sto lat o istnieniu i znaczeniu Kartezjusza. zaś Niemcy o istnieniu i znaczeniu Kanta, żeby dopiero obcy odkrywali im tych myślicieli i pisali o nich rozprawy. a żeby jakiś pan dławił w swem biurku przez lat czterdzieści rękopisy tych doktryn i trzymał ogół w nieświadomości co do ich treści i wagi naukowej?

To się nie mogło stać nigdzie. tylko u nas. I u nas takie rzeczy dalej się dziać będą. póki nie ożyje śpiący w letargu naród i póki nie powstanie narodowa opinja publiczna. Póki sprawy przekraczające kompetencje automatyzmu sądowego, nie znajdą opieki jakiegoś idealnego, rozumowego autorytetu. Póki nie powstaną nowe prawa, nowe ustawy chroniące wartości wieczne. zawarte w nauce i sztuce. I póki głos sumienia społecznego nie zagłuszy skazujących wyroków sądowych — takiemi słowy:

„Sługo zły i gnuśny! Wiedziałeś, iż żnę, gdziem nie rozsiewał. i zbieram. gdziem nie rozsypywał“.

„Przetożeś miał talenty moje dać tym, co talentami obracają. a ja przyszedłszy, wziąłbym co jest mojego, z lichwą“.

„Przetoż weźmijcie od niego ten talent, a dajcie temu, który ma dziesięć talentów“.

Pani Wyspiańska

Na krakowskie uroczystości nie zaproszono wdowy po Stanisławie Wyspiańskim. Znawcy, co odrzucali witraże, jak historycy sztuki odrzucili rozprawę doktorską: ci, co nawet gdy pracę swoją ofiarowywał za darmo, dopuścić nie chcieli dekoratora do ścian krakowskich, a gdy dramaturg się starał o teatr, nie mieli tego teatru „na eksperymenty warjata“; t. zw. mecenasi. którym kilkudziesięciokoronowe zaliczki na obrazy opłaciły się tysiąckrotnie i t. zw. przyjaciele, co to wykradali pomysły i podawali za swoje, a z zawiści niszczyli malowidła (patrz książkę W. Trojanowskiego, gdzie część podano tych faktów); Kraków inaczej mówiąc Zielonego Balonika — ustanowił się sędzią kobiety, uznanej za motyw zbyt mało dekoracyjny — „tam - tam nazywa się narzędzie“ — do turystycznej reklamy.

Nikt tu nie chce **bronić** b. pani Wyspiańskiej. Męża nie zdradziła ani nie opuściła, ale były z jej strony rzeczy, które zapomnieć trudno, choć o nich zapomnieć należało — dla nieświadomości, z jaką były spełniane, a przedewszystkiem dlatego, że były one niczem wobec tego, co Mu wycierpieć przyszło... od niejednego z dzisiejszych panegirystów. To też, kto wie jak bardzo Wyspiański dbał o to, by matce jego dzieci oddawano co się jej z tego tytułu należy, ten wie także, żeby go nic od tego śmiesznego ostracyzmu nie mogło dotknąć boleśniej! I gdyby obecnej pani Waśkowej i dziś obojętne nie były „tyjatry“, twierdzić by można, że obłuda krakowska zemściła się na niej poprostu za wiersz, złośliwie ongi w sam dzień pogrzebu ogłoszony przez socjalistyczny organ:

Niech nikt nad grobem mi nie płacze.
krom jednej mojej żony,
za nic mi wasze łzy sobacze
i żal ten wasz zmyślony.

Żona Stanisława Wyspiańskiego oddawna wróciła do swojej sfery; wyszła za gospodarza z Węgrzec i tam mieszka. Są szanse, że jej pamięć — dłużej przetrwa od naszej. Dziś zdarza się w każdym razie, że ta kobieta której piśmiennictwo polskie ma do zawdzięczenia fabułę Klątwy i wizję centralną (w „izbie gdzie światło“) Wyzwolenia zaś malarstwo pierwowzór tylu Madon i Macierzyństw, dziś zdarza się, że żona Wyspiańskiego — przydaje do znajomości jego życia i dzieła dwa przyczynki, które więcej zaważą od wszystkich razem wziętych uczonych czy pięknoduszných jubileuszowych pisanin.

W Il. Kur. Codz. z 27 z. m. pan Ludwik Tomanek tak opisuje swoje spotkanie z „panią Wyspiańską“. Wchodząc do pokoju widzi przed sobą siedzącą w fotelu starą kobietę „o twarzy wyżłobionej głębokiem oraniem życia, o smutnych małych oczach“ Nie chce mu się wierzyć, by to była ta hoża, bujna brutalna „Młoda“ z portretu w krakowskim stroju z r. 1902, portretu, który w swym artykule reprodukuje wraz z bardzo ciekawą fotografją dzisiejszą. A jednak, to „ta sama, ta samiusieńka. I gdy chwilę potem z tych oczu zaczną kapać łzy, gdy pocznie opowiadać o „Stasińku“, to już chyba nie ulega to wątpliwości. Jak ubrana? Z wiejska po miejsku. Na placu Kleparskim czy Szczepańskim nie odróżnisz jej czytelniku od tylu innych starych kobiet. Ale ta kobieta ma tyle do powiedzenia. Tak dobrze pamięta, jakby to dziś było.

— Tak prose pana, na weselu, to jo byłam, a jakzez, w krakowskim stroju, tańcyłam i z tą malutką Helenką (córka zamężna u której się odbywa rozmowa) również za krakowiankę...

— A jak to było, proszę pani, czy to dopiero **po Rydlowem weselu** pani mąż powziął zamiar to opisać?

— Gdziez tam prose pana. Pamiętam, jak mi powiedział: „No, Teosiu, jedziemy na wesele Lucjana, a ty pilnie bacz i uważaj, co oni tam będą mówić i gwarzyć. Jak ja będę w chałupie, to ty bądź na dworze; jak ja będę na dworze, ty bądź w chałupie“. I tak, prose pana, jo mu to potym syćko opowiadałam, tak jak było naprawdę. **A on zapisował, a zapisował...**“

O genezie Wesela dowiadujemy się z tych kilku słów więcej, niż ze wszystkich dotychczasowych wspomnień uczestników słynnego weseliska. Gdyby w Polsce termin „rewelacja“ nie był tak zohydzony ciągłem nadużywaniem, byłby tu na miejscu: **Wyspiański jadąc do Bronowic z góry wiedział, co tam znaleźć może.**

Interesujące są i inne szczegóły. Panu Tomankowi nazwisko Lacka nie wiele mowi i nie zdaje sobie sprawy o ile ta przyjaźń jako stosunek intellektualny istotniejszą była niż „przyjaźń“ z Feldmanem. Przerywa też niestety w chwili, gdy p. Wyspiańska mówić zaczyna o „drugim żydzie“, kuternodze, „co go też mąż lubił“. Ale powetuje to nam przy końcu wywiadu.

— „Niech no pani powie, śni się pani Wyspiański?

— Oj, śni się, a teraz bardzo często. Parę dni temu, to śniło mi się, jak Feldman godoł z Wyspiańskim o jego pogrzebie... Niby mego męża, że taki siumny pogrzeb. „Aleś nie widział tego wszystkiego“ — godo doń Feldman... — „Nie widziałem, ale odczułem“ — odpowiada mój mąż.

— A czy przypomina sobie pani, czy przeżyliście jakie zjawy, duchy. strachy...

— Tak. prose pana. Dwa razy... Bywał u nas Sewer (Sewer Maciejowski, znany powieściopisarz).

I raz bardzo się zmartwił, że mu tam coś nie poszło. Niby w tyjatrze. I poseł. I w nocy słysymy tsy pukania do ściany, do sypialni... Tej nocy Sewer umarł.

Innym razem to tak było: ojciec Wyspiańskiego umarł u Helclów (znane przytulisko krakowskie). Już tseci dzień na katafalku... Leżymy, jest wpół do dwunastej... pali się lampa naftowa, bo elektryki jesce nie było — a tu nagle otwierają się drzwi i przez pokój psechodzi **ojciec Wyspiańskiego...**

— Widzieliście to obydwoje?

— Wyraźniusieńko, obydwoje... A pseraziliśmy się okrutnie. Obydwoje ze strachu nakryliśmy się kołdrą i długi cas tak w strachu leżeli...“

Ma się tu... genezę szóstej sceny Nocy Listopadowej (zjawienie się zmarłego ojca Lelewela synowi), ale i coś więcej zarazem, a co mnie osobiście poruszyło głęboko. Ma się potwierdzenie faktu, który w mojej książeczce (str. 139) drogą czysto konjekturalną, z Wesela i Tragicznej Historji, wywiodłem t. j. że **Wyspiański istotnie widział ducha ojca** na krótko po jego śmierci i że podobne widzenie odtwarza znany szkic witrażowy z datą 27.II.1902, szkic pod postacią Wernyhory, wyobrażający starego Wyspiańskiego. Żeby jedno z tych widzeń miało... i drugiego świadka, naturalnie nie przypuszczałem. Najsceptyczniej rzecz biorąc, wyobraźnia żony (choć opowiadająca nie zdaje się jej posiadać zbyt wiele) mogła tu co najwyżej przetworzyć z czasem opowiadanie męża, opowiadanie o widzeniu, które — jak widać z ustępu o duchu ojca w Tragicznej Historji — wstrząsnęło nim silnie. choć od młodości do analogicznych wizji — do wizji wogóle — przywykłym. Dla tych, których to może interesować. dodaję, że dzięki uprzejmości p. M. Szukiewicza udało mi się nareszcie po latach z zakładu Helclów wydostać dokładną datę zgonu Franciszka Wyspiańskiego. Umarł 10.XI.1901, więc w samej rzeczy (ciekawem jest, że w tej właśnie formie zapamiętano tę datę w rodzinie) **„w rok po napisaniu Wesela“.**

Prośba gorąca pod adresem p. Tomanka. Skoro pozyskał zaufanie p. Wyspiańskiej, niechże nam da póki czas, nie mówię już takie arcydzieło uczucia i psychologicznej przenikliwości, jak Zapiski p. Stankiewiczowej — tylko ta Jego matka duchowa napisać je mogła — ale dokument dla poznania życia równie cenny: wspomnienia żony Wyspiańskiego. Nieco bliższe poznajomienie się z Życiem i Dziełem, a co się tyczy metody, ze znakomitem studjum Lacka o tem jak pisać „Wspomnienia o Wyspiańskim“ (edycja dr. Pazurkiewicza, str. 324), wystarczyć powinno pisarzowi, który z takim taktem wywiązał się z tak delikatnego zadania, jak ten jego w I. K. C. interwiew. Byle przystępować do nich colle ginocchia della mente inchine, nie ma spraw w życiu Stanisława Wyspiańskiego, choćby nie wiedzieć jak były bolesne — dotyczy to także i przedewszystkiem. choroby — o których by nie można i nienależało powiedzieć całej prawdy. Przeciwnie. I jest obowiązkiem zebrać co do nich jaknajdokładniejsze wiadomości, uniemożliwiające dalszy wzrost już pokątnie stwarzanych legend[1]). Ale to ocalenie bezpośredniej tradycji może się tylko dokonać po za oficjalną celebrą, z której zresztą jutro i śladu nie będzie.

Usuwając w cień „panią Wyspiańską“ trudno w każdym razie było lepiej zaznaczyć, że dzisiejszy wieczorkowo-obchodowy „wieszcz“, którego (Boyem ukradkiem się zaczytując) obkuwać muszą sztubaki — nic nie ma wspólnego z Wyspiańskim żywym.

A. Ł. C.

---

[1]) Taką małą legendą — skoro się o tem ciągle w tych dniach mówiło — jest profesura Wyspiańskiego w Akademji Sztuk Pięknych i pierwotne rzekomo odrzucenie nominacji na nią jako pochodzącej od austryjackiego cesarza. Nie, żeby taki odruch nie był zupełnie w Jego „stylu“ (historja o medaljonie cesarskim w Izbie Handlowej. którego nie chciał malować, jest autentyczna) ale że w danym wypadku, okazji do tego nie było. Wyspiański profesorem Akademji nigdy nie był (był nim już wtedy p. Mehoffer, tak jak dyrekcję krakowskiego teatru później miał dostać — p. Rydel), a był tylko docentem za renumeracją miesięczną 213 koron. Nie było to „rangą“, nie dawało prawa do „awansu“, ani emerytury i t. d. — i cesarz austrjacki nic z mianowaniem tak podrzędnego, prowizorycznego funkcjonarjusza, wspólnego nie miał.

Teatr Wyspiańskiemu

EKSPERYMENTY NIEDOZWOLONE...

To co mówi się o inscenizacji „Wesela“ w teatrze łódzkim, brzmi niepokojąco. Chochoł tańczący rumbę i usypiający rumbą weselników — zakrawa na humorystykę i skandal.

Grywano już Hamleta we frakach. Pozwalano sobie w inscenizacji klasycznych arcydzieł wielkiego repertuaru na daleko idące zmiany. Ale eksperymentów takich nie wolno dokonywać na teatrze Wyspiańskiego, ten bowiem wybiega zbyt daleko w przyszłość i jest—samej istocie swej — zbyt jeszcze tajemniczy i niezgłębiony, by dowolne, nieodpowiedzialne zmiany nie poczyniły w nim szczerb bolesnych, powodujących błędną interpretację idei.

TEATR ATENEUM.

wystawił „Sędziów“ i fragmenty z „Wyzwolenia“ w reżyserji Stanisławy Perzanowskiej. Omówienie tego niezwykle interesującego widowiska odkładamy do następnego numeru „Zetu“.

TEATR POLSKI

uczcił 25-lecie zgonu Stanisława Wyspiańskiego operetką Jana Straussa „Zemsta nietoperza“.

Teatr Wyspiańskiego

II.

LABIRYNT.

Aby zrozumieć całą monumentalność tego jedynego w dziejach fenomenu estetycznego, jakim jest teatr Wyspiańskiego, trzeba:

1) określić samą istotę Piękna absolutnego;

2) wykryć źródła metafizyczne tragedji;

3) poznać najwyższy problemat człowieczeństwa, tożsamy z problematem **dziejów.**

Otóż: Piękno absolutne to wieczysty akt twórczy, Istność nieśmiertelna i nieskończona, mająca warunek w samej sobie, — czyli poprostu Bóg-Człowiek.

Źródłem metafizycznem Tragedji jest dążność ducha ludzkiego do odgadnięcia tajemnicy istnienia, a więc do przemożenia fatum ciążącego nad bytem indywiduów.

Najwyższy problemat człowieczeństwa i dziejów, to przejście od Konieczności do Wolności, od bytu śmiertelnego i przypadkowego do bytu nieśmiertelnego, absolutnego.

Jeśli się odsunie na bok te najwyższe arcytrudne zagadnienia — trud zrozumienia genezy i formy teatru Wyspiańskiego okaże się bezpłodny i daremny. Teatr ten, bez tej nitki Arjadny, będzie jak przeraźliwy labirynt, o tysiącu niewytłomaczalnych symboli, tajemnych przejść i enigmatycznych znaków. Cała jego konstrukcja wyglądać będzie dziwacznie, wprost absurdalnie, tak jak absurdalną byłaby Apokalipsa, gdybyśmy brali ją dosłownie zamiast otworzyć wszystkie zamki jej tajemniczych symboli kluczem stwórczego **rozumu.**

GENEZA.

Dążeniem teatru Wyspiańskiego było: Myślą odgadnąć plan Boga, a Wolą sam Los przemóc. Oderwać człowieka od ziemi, raptownym skokiem przebyć otchłań przyszłych tysiącleci, pokazać gdzie nas Fatum wiedzie i odbyć Sąd nad sumieniami, nad ludzkim światem.

Zrodziła ten teatr nadludzka wizja Sądu Ostatecznego, rozstrzygającego odwieczną walkę Boga z Szatanem, Dobra ze Złem, nieba z piekłem, wizja Sądu Ostatecznego dokonanego przez rozum twórczy ludzkości **nad samą sobą** a sprowadzającego ruinę Zła i triumf Dobra.

W świadomości Stanisława Wyspiańskiego nastąpiło piorunujące zderzenie się starego z nowem, przeszłości z przyszłością, ery doczesnej z erą nadludzką. I z tego przełamywania się dwu światów, dwu sił elementarnych rwących ducha naprzemian w dół i w górę, wytrysł i zastygł w monumentalną bryłę teatr, dający **nowe widzenie rzeczywistości,** teatr w którym Słowo staje się ciałem, teatr dziejów.

Znalazł on to, co jest wieczystą **jednością czasu i miejsca** dla wszystkich „tragedyj drobnoustrojów", znalazł skrót i szyfr poetycki, wyrażający w doskonałej pełni istotę piękna, istotę tragedji i istotę prometeizmu dziejowego ludzkości. Dokonała się w płomiennej, wrzącej temperaturze jego aktu twórczego zdumiewająca synteza wszystkich pierwiastków chemicznych człowieczeństwa, wszystkich dotychczasowych epok historycznych, mitów i religij. Znajdujemy w tym teatrze zgrzyty i dyssonanse wyrównane w patetycznej harmonji, sprzeczności pogodzone, odległe kultury zasymilowane, różnorodne odłamy sztuki współdziałające posłusznie w realizacji jednego monolitowego dzieła.

CZTERY ELEMENTY TRAGEDJI.

W artykule poprzednim zaznaczyłem, że teatr Wyspiańskiego stanowi punkt szczytowy w rozwoju Sztuki Tragicznej, rozwoju, którego cztery charakterystyczne etapy stanowiły: 1) misterjum magiczne starożytności, 2) tragedja grecka epoki klasycznej, 3) chrześcijańskie misterjum religijne, wzorowane na męce Chrystusa, 4) teatr szekspirowski, w epoce po-renesansowej.

Otóż, jest zupełnie oczywistem, że te cztery elementy Tragedji, czyli — ściślej: cztery sposoby przejścia od Konieczności do Wolności, znajdują się wszystkie w teatrze Wyspiańskiego, przyswojone i zespolone w syntezie, przeciwstawione sobie w postaci systematycznej i utożsamione w nowym, wyższym sposobie, który zdaje się być ostatecznem rozwiązaniem sfinksowego problemu dziejów.

Ów Król-Ofiarnik widowisk rytualnych starożytności, których reminiscencje odnajduje A. Ł. Cybulski w ludowych obrzędach rolnych i zapustnych — zabijany jako starość i Zło, aby być wskrzeszonym, jako młodość i Dobro — ma swój odpowiednik w Chochole, w Kraku-Martwicy i w wielu innych postaciach alegorycznych teatru Wyspiańskiego.

Heros tragedji greckiej, wdający się we walkę z Przeznaczeniem i ginący nieuchronnie w tym konflikcie z potęgami nadprzyrodzonemi — przewija się tak często przez teatr Wyspiańskiego, że nie trzeba chyba udowadniać istnienia w tym teatrze tragicznego pierwiastku sztuki greckiej. Fatum „Meleagra", „Protesilasa i Laodamji", „Klątwy" i „Sędziów" jest tu koncepcją nawskroś helleńską, choć oczywiście przeistoczoną w zetknięciu z rudymentarnym światopoglądem tragicznym samego Wyspiańskiego. Konrad „Wyzwolenia" jest jakby słowiańskim Orestesem i Edypem, z którym zresztą wyraźnie się utożsamia (djalog z Maską 8-mą).

Łączność swoją z chrześcijańskiem misterjum religijnem podkreśla Wyspiański kategorycznie, czyniąc swoje dramaty rozwinięciem wersetu z Ewangelji św. Jana: „A słowo ciałem się stało". „Wyzwolenie" jest misterjum Narodzenia Bożego, „Akropolis" misterjum wielkanocnem. Motyw Słowa, rodzącego się jako „światłość świata" wśród nocy dziejowej ludzkości, jest motywem dominującym, naczelnym. Straszliwe, ślepe Przeznaczenie ciąży nad sceną teatru dziejów, ale wszystko zdąża tu ku zwycięskiemu rozwiązaniu problematu. Bóg-Człowiek wstanie z grobu ziemi. Chrystus zmartwychwstający na słonecznym rydwanie wjedzie na gruzy katedry.

Szekspirowski Hamlet, zrównujący się z Bogiem siłą swego rozumu, zwyciężający Fatum przez utożsamienie się z jego wyrokami, dojrzewający do sądu nad sumieniami świata — przeziera wszędzie przez teatr Wyspiańskiego. Jaką wagę nadludzką nadawał on tej postaci, świadczy ta mała, ale podstawowa dla zrozumienia jego światopoglądu książka: „Tragiczna Historja", studjum o Hamlecie.

ROZWIĄZANIE ANTYNOMJI.

Gdy przyjrzymy się dokładnie powyższym czterem sposobom walki człowieka z Przeznaczeniem, nie ujdzie naszej uwadze podobieństwo pierwszej i trzeciej koncepcji tragedji, jak również podobieństwo drugiej i czwartej. Pochodzi ono stąd, że misterjum magiczne, i misterjum chrześcijańskie mają za przedmiot BOGA-człowieka, przeciwnie zaś tragedja grecka i tragedja szekspirowska: CZŁOWIEKA-Boga. Otrzymujemy tak pewnego rodzaju antynomję tragiczną: typ pierwszy przedstawia stosunek bierny, uczuciowy do problemu wyzwolenia Boga w człowieku — typ drugi zaś stosunek czynny, poznawczy.

Tragedja typu pierwszego przedstawia nam Boga, ginącego dobrowolnie za naród, czy za ludzkość, przyczem ludzkość ta zadowala się biernem przyjęciem tego daru odkupienia, wierząc, że dzieło zwyciężenia Konieczności (śmierci) przez Wolność (nieśmiertelność ducha) zostało już za nią dokonane. Doskonałą postacią tego typu jest oczywiście misterjum Męki i Zmartwychwstania Chrystusa, bo misterjum magiczne Króla - Ofiarnika jest tylko nieudolną, groteskową antycypacją Golgoty. Natomiast tragedja typu drugiego przedstawia nam Człowieka, usiłującego czynnie opanować Przeznaczenie, ginącego wprawdzie w tej walce, ale stającego się podobnym Bogu (bogom) przez heroizm Woli i twórczą potęgę Myśli. Tragedja szekspirowska — przedewszystkiem „Hamlet"—urzeczywistnia ten typ w całej jego wzniosłości i dosłowności, bo w sztuce greckiej widzimy dopiero próbę tej idei Człowieka - Boga, próbę nie wychodzącą poza jakiś stoicki pesymizm.

Bóg uczłowieczony i Człowiek przebóstwiony stają się w ten sposób jakby dwoma szalami, na których Sztuka Tragiczna waży chwiejnie i tajemniczo problematyczny Los ludzkości. Trzeba już teraz tylko jakiegoś genjuszu, któryby zrównoważył obie szale i dostosował celownik wagi do pionu, wskazując kierunek jedyny, utożsamiający obydwie przeciwstawne zasady, boską i ludzką. I genjusz ten pojawia się. Teatr Wyspiańskiego jest idealnem, kryształowem zwierciadłem **antynomji tragicznej,** sceną, która w cudownej jedności czasu i miejsca skupia w sobie cały problemat dziejów, ukazuje pasowanie się dwu przeciwstawnych zasad, boskiej i ludzkiej — aby zwikławszy splot Losu w jeden olbrzymi węzeł gordyjski, przeciąć go jednym błyskawicowym ciosem miecza.

Ten węzeł zawiązuje się już w „Danielu" i „Legendzie", zaciska w dramatach helleńskich, wikła się przeraźliwie w „Weselu" roztacza labiryntową zagadkę w „Wyzwoleniu", kurczy się konwulsyjnie w „Legjonie", by wreszcie rozprysnąć się w słonecznym blasku triumfu Apollowego w „Akropolisie".

Tam, w „Akropolisie" Słowo w Bogu i Słowo w Człowieku staje się jednem i tem samem. Radosny jest finał ponurego teatru dziejów. Stary świat, jęczący w jarzmie przeznaczenia, rozsypuje się w gruzy. Bo przeznaczenie dokonało się, splot win i kar został odplątany, nieubłaganej sprawiedliwości wieczystej stało się zadość. Consumatum est. Przejście od Konieczności do Wolności stało się realnym faktem. Sąd się dopełnił. Szatan legł zdeptany. W oślepiającym blasku rodzi się nowe widzenie Rzeczywistości. CZŁOWIEK NOWY.

„I uczynię wszystko nowe" — mówi Pan.

EPOKA KRYTYCZNA.

Tu chyba czas i miejsce na przeprowadzenie zadziwiającej analogji pomiędzy wizją teatru dziejów, na jaką zdobyła się w swem apogeum twórczem, w genjuszu Wyspiańskiego, sztuka polska — a koncepcją historjozoficzną **Prawa Postępu,** stworzoną przez polską myśl filozoficzną, w doktrynie Hoene - Wrońskiego.

Zbieżność jest tak wyraźna, że aż jaskrawa. Przedewszystkiem już w swojej Filozofji Estetyki, Hoene-Wroński, ukazując coraz wyższe określenia idei Piękna, jakie dokonywały się w rozwoju dziejowym ludzkości, w historji sztuki — wyznacza cztery jego etapy: piękno zmysłowe, piękno heroiczne, piękno religijne i piękno umysłowe: etapy te pokrywają się najwidoczniej z etapami rozwoju Sztuki Tragicznej. Jeszcze ważniejszą dla nas jest zapowiedź Wrońskiego, że piąty etap w rozwoju Piękna (etap, który ma dopiero nastąpić), to: **piękno antynomji dwu zasad, boskiej i ludzkiej.**

Prawo Postępu Wrońskiego, zawierające schemat całkowitego rozwoju dziejowego ludzkości, definjuje on jako: **przejście od Konieczności do Wolności,** czyniąc problematem najwyższym tego przejścia wyzwolenie się twórczego Rozumu ludzkiego z więzów Przeznaczenia. Proces tego wyzwalania się dzieli Wroński na trzy ery: 1) erę celów względnych człowieka, 2) erę przejściową i 3) erę celów absolutnych. Era 1-sza składa się z czterech epok, w których ludzkość osiąga coraz wyższy stopień rozwoju twórczego rozumu, aby przygotować się do ostatecznej, rozstrzygającej walki z warunkami fizycznemi swego istnienia, walki, która ma się rozegrać w 2-giej, przejściowej erze, piątej epoce dziejów.

Piąta epoka, zwana przez Wrońskiego krytyczną, bo ludzkość pozbawiona w niej będzie jakiegokolwiek drogowskazu dalszego rozwoju, aby sama stworzyła sobie cel absolutny i byt nowy — rozpoczęła się na przełomie wieku XVIII-go i XIX-go, razem z rewolucją francuską, i trwać będzie kilkaset lat.

Rzecz charakterystyczna, że epoka ta określona jest też u Wrońskiego, jako epoka Przeznaczenia (Fatum), widocznie dla zaznaczenia, że w braku świadomego dążenia Wolności, w epoce tej zaciąży nad światem ślepa, nieubłagana przemoc Konieczności.

U Wrońskiego tedy zarysowuje się ten okres dziejów ponuro i niepokojąco, jako przerażający dylemat: wyzwolenia lub bezpowrotnego upadku ludzkości. Upadek i zagładę ludzkości, runięcie jej w otchłań dzikości, aż do stanu nieomal zwierzęcego — uważa Wroński, w niedalekiej przyszłości za zupełnie możliwe. Wyraża jednak przeświadczenie, że pod grozą zniszczenia, rozum ludzki dźwignie się ku celom absolutnym, ratując się przez potężny Czyn twórczy i kładąc fundamenty pod nowy ład moralny i odnosząc triumf nad złowrogiemi siłami Przeznaczenia.

Najprawdopodobniej — w myśl schematu Filozofji Historji, stworzonego przez Wrońskiego — dylemat powyższy przybierze taką realną postać, że: 1) z jednej strony dokona się istotnie na ziemi ponowny **upadek człowieka,** triumf chwilowy idei Zła absolutnego, 2) z drugiej strony, zrównoważy go odrodzenie duchowe człowieka, przez wyzwolenie się samorzutne rozumu ludzkiego z warunków bytu fizycznego, stanowiące triumf Dobra. W ten sposób powstanie na naszym globie, w niedalekiej przyszłości, bezpośredni konflikt między Dobrem a Złem, istna walka między Bogiem a Szatanem, w postaci olbrzymiego starcia ludów opowiadających się za ideą Chrystusową, ideą ładu moralnego, z ludami, podporządkowującemi się idei satanicznej, bezbożniczej, idei anarchicznej destrukcji, dla wytrzebienia wszelkich pojęć moralnych z dusz ludzkich i urządzeń społecznych, aż do zniszczenia samego człowieczeństwa.

Historycznie i geograficznie przewiduje to Wroński, jako konflikt kilkusetletni między materjalistycznym Zachodem, staczającym się coraz niżej w otchłań ciemnoty umysłowej i barbarzyńskiego ateizmu, a nowym światem (le nouveau monde eclairé), powstałym i rozwijającym się błyskawicznie na ziemiach słowiańskich. Ten gigantyczny przełom dziejowy dokona się wśród zamętu, straszniejszego niż czasy ginącego Rzymu. Możliwy jest szereg rzezi wojennych w rozmiarach światowych a nawet ponowna wędrówka ludów, z ciśnieniem Azji i jej przebudzonych ludów na Europę. Niewątpliwe są dla Wrońskiego wojny i rewolucje o charakterze **religijnym,** czasy te zaznaczą się bowiem potężnym renesansem chrześcijaństwa (christianisme accompli), przez przyjście PARAKLETA.

O losach Polski zachowuje Wroński tajemnicze milczenie. Nietrudno jednak odgadnąć, co ma na myśli, gdy pisze „że będzie ona „schroniskiem opatrznościowem ludzkości" (Jak bliskie to słowom Krasińskiego: „Tylko w Polsce i przez Polskę może się zacząć opatrznie nowy okres w dziejach świata").

TEATR PROROCZY.

Jest rzeczą prawie pewną, że Wyspiański nie znał filozofji Wrońskiego: mógł co najwyżej znać (nie można w to wątpić nawet) historjozofję Cieszkowskiego, zapowiadającą nadejście epoki Ducha św., czyli Parakleta: tam jednak obraz przyszłości dziejowej świata jest mglisty, pozbawiony tej precyzji i oczywistości naukowej, jaką posiada PRAWO POSTĘPU i związana z niem Filozofja Historji Wrońskiego.

To też podobieństwo wizji przyszłości, jaką daje teatr Wyspiańskiego z schematem historjozoficznym Wrońskiego należy tłumaczyć genjalną intuicją twórczą autora „Wyzwolenia". Podobieństwo to jest tak uderzające, a plastyczność i rozległość wizji tak kapitalna, że fenomen estetyczny, zwany teatrem Wyspiańskiego potwierdza raz jeszcze dywinacyjny i profetyczny charakter całej poezji polskiej, w jej najwyższych wzlotach twórczych.

Że teatr Wyspiańskiego jest par excellence **teatrem dziejów,** odzwierciedlającym i wieszczącym prawdziwą rzeczywistość historyczną, że gra się w nim sfinksowa tragedja człowieczeństwa, toczącego homerycki bój z Przeznaczeniem, że rozstrzyga się na jego scenie, w syntetycznym, transcendentnym skrócie Los indywiduów i całej ludzkości — to wszystko wynika jasno z poprzednich rozważań. Ale aktualność i znamienność tego teatru polega na czemś więcej jeszcze: Oto na tem, że jest on cały jedną wielką allegorją naszego czasu, jest jakby ucieleśnieniem się w kształcie widomym tragicznej epoki Fatum, epoki, w której centrum znajdujemy się **my,** my wszyscy, ludzie dzisiejsi — jest sceną i kulisami naszych dusz, otacza nas i wtłacza w swoje ramy. On jest **w Prawdzie,** a my w nim. I wszystko, co on gra, tożsame jest z samem nadludzkiem Przeznaczeniem, jest i będzie pewnikiem, stać się **musi.**

„Jakoweś Fata nas pędzą". Maszynerja wydarzeń, których marjonetkami jesteśmy my, indywidua, narody, ludzkość cała — nakręcona jest — z woli Bożej — przez ślepą, nieprzemożoną Konieczność. Teatr dziejów przewala się poza nami, ponad nami i w nas samych. Cały ciężar Przeznaczenia, jaki narastał w ciągu tysiącleci, teraz dopiero, nie podtrzymywany niczem, wali się nieuchronnie na nasze głowy. I stajemy do walki z niem sami, nieomal bezbronni, sami w obliczu własnego sumienia i w obliczu Sędziego nad sędziami, który daje nam szanse poraz ostatni: Albo użyjemy Wolności naszego rozumu i podejmiemy bój o wyzwolenie, o Boga - Człowieka, o własny nasz, nie przypadkowy już byt, rzeczywisty sam przez się — albo, wbrew prawdzie i sumieniu, pójdziemy w niewolę Przeznaczenia, lecąc w otchłań zatraty.

Jak się rozstrzygnie ten dylemat, jaką będzie postać Tragedji dnia jutrzejszego, jak kruszyć się będą i dźwigać z zamętu formy starego i nowego świata — odpowiedź, zagadkową lecz prostą, da nam wędrówka po labiryncie „Grodu Prawdy". teatru Stanisława Wyspiańskiego.

Jerzy Braun.

HOENE WROŃSKI

Prawo Tworzenia

(Dokończenie).

Nadto podajemy streszczenie Prawa Tworzenia w układzie tabularycznym (ob. Nomothétique, p. 77 i nast.) (tłum.).

PRAWO TWORZENIA.

I) Rozwój *teoretyczny* czyli *autotetyczny* = INDYWIDUALNOŚĆ.
- A) *Treść* czyli *ustrój* teoretyczny = GENERACJA INDYWIDUALNA.
  - a) Części *elementarne* Generacji indywidualnej.
    - a2) Elementy *pierwotne*.
      - a3) Elementy *pierwszorzędne;* rozbiegunowanie:
        - a4) Biegun czynny = ELEMENT-WIEDZA (E. W.).
        - b4) Biegun bierny = ELEMENT-BYT (E. B.).
      - b3) Element *podstawowy;* neutralizacja = ELEMENT-NEUTRALNY (E. N.).
    - b2) Elementy *pochodne*.
      - a3) Elementy pochodne *bezpośrednie;* podstawy powszechności:
        - a4) Kombinacja E. N. z E. W. = POWSZECHNA-WIEDZA (P. W.).
        - b4) Kombinacja E. N. z E. B. = POWSZECHNY-BYT (P. B.).
      - b3) Elementy pochodne pośrednie: zagajenie systematu:
        - a4) Przejście P. W. do P. B. = PRZEJŚCIOWA-WIEDZA (p. W.)
        - b4) Przejście P. B. do P. W. = PRZEJŚCIOWY-BYT (p. B.)
  - b) Części *systematyczne* Generacji indywidualnej.
    - a2) *Różność* systematyczna w połączeniu teoretycznem czyli autotetycznem elementów pierwszorzędnych.
      - a3) Wpływ *częściowy*.
        - a4) Wpływ E. B. do E. W. = BYT-W-WIEDZY (B. w W.).
        - b4) Wpływ E. W. do E. B. = WIEDZA-W-BYCIE (W. w B.).
      - b3) Wpływ *wzajemny* E. B. do E. W. oraz E. W. do E. B.; harmonja systematyczna = ZBIEG-CELOWY (Z. C.).
    - b2) *Tożsamość* systematyczna w połączeniu teoretycznem czyli autotetycznem Elementów powszechnych; utożsamienie P. W. i P. B. za pośrednictwem E. N.; spełnienie systematu = JEDNAKOŚĆ WIEŃCZĄCA (J. W.).
- B) *Forma* czyli *porównanie* teoretyczne = RELACJA INDYWIDUALNA.

Uwaga. Ponieważ wszystkie części poprzednie, elementarne i systematyczne, przynależne do Treści teoretycznej czyli do Generacji indywidualnej, otrzymują, każda z osobna, determinacje specjalne, ustanawiające ich odnośne formy, jak powiedzieliśmy wyżej, zbędnem byłoby powtarzać tu wszystkie te części składowe, w tymże porządku, a tylko z dodatkiem słowa „forma", t. zn. Forma E. W., Forma E. B., Forma E. N. i t. d.

II) Rozwój *techniczny* czyli *autogeniczny* = POWSZECHNOŚĆ.
- A) *Treść* czyli *ustrój* techniczny = GENERACJA POWSZECHNA.
  - a) Części *elementarne* Generacji powszechnej.
    - a2) Narzędzia *pierwotne* = Nie istnieją, gdyż Elementy pierwotne w rozwoju teoretycznym czyli autotetycznym są rdzennie indywidualne.
    - b2) Narzędzia pochodne.
      - a3) Narzędzia pochodne *bezpośrednie*, wynikające z dwóch elementów powszechnych:
        - a4) Użycie techniczne czyli autogenetyczne P. W = NARZĘDZIE-POWSZECHNA-WIEDZA (N. P. W.).
        - b4) Użycie techniczne czyli autogenetyczne P. B = NARZĘDZIE-POWSZECHNY-BYT (N. P. B.).
      - b3) Narzędzia pochodne *pośrednie* z dwóch Narzędzi powszechnych:
        - a4) Przejście N. P. W. do N. P. B. = NARZĘDZIE - PRZEJŚCIOWA - WIEDZA (N. p. W.).
        - b4) Przejście N. P. B. do N. P. W. = NARZĘDZIE - PRZEJŚCIOWY - BYT (N. p. B.).
  - b) Części *systematyczne* Generacji powszechnej.
    - a2) *Różność* systematyczna w połączeniu technicznem czyli autogenetycznem Elementów pierwszorzędnych.
      - a3) Przez ich wpływ *częściowy* = Ta różność techniczna, jak wyżej Narzędzia pierwotne, istnieć nie może, ponieważ oba elementy pierwszorzędne, wzięte same przez się, t. zn. w rozważaniu odrębnem czyli częściowem, są rdzennie indywidualne.
      - b3) Przez ich wpływ *wzajemny*, jak w Z. C.: *preformacja pierwotna* dwu elementów pierwszorzędnych do siebie nawzajem: *prawdopodobieństwo tworzenia*. = RACJE DOSTATECZNE (R. D.).
    - b2) *Tożsamość* systematyczna w połączeniu technicznem czyli autogenetycznem dwu Elementów powszechnych, jak w J. W., przez wzniesienie się do *tożsamości pierwotnej: powszechność tworzenia* = PRAWO - NAJWYŻSZE (P. N.).
- B) *Forma* czyli porównanie techniczne = RELACJA-POWSZECHNA.
  - a) Część *elementarna* Relacji powszechnej: *prawidło tworzenia* = KANON-GENETYCZNY (K. G.).
  - b) Część *systematyczna* Relacji powszechnej: *przedmiot tworzenia* = PROBLEMAT POWSZECHNY (P. P.)

Spolszczył *Cz. Jastrzębiec-Kozłowski*

Poeci Lublina

JÓZEF CZECHOWICZ

„Ludowe"

Oczęta, oczęta,
siwe, siwe,
na Godnie Święta
śniegiem zasypane,
śniegiem kołysane,
szczęśliwe.

Chłopięta, chłopięta!
z gwiazdą, kolorowo!
Przez jej promienie
widać dni nanowo.

Śpiewać, śpiewać,
dzwony, pasterka!
Biała dziewczynka
na białej drodze
w lodu lusterkach.

Wieczór, wieczór,
świąteczne rano!
Gwiazdy na niebie —
gwiazdy w dłoniach,
śnieg na Gody, śnieg młody —
duch szczęścia na niewidzialnych koniach!

B. L. MICHALSKI

Pozdrowienie

Grzebieniem chłodu czesze włosy mgieł, schylony niski
wieczór.
Mgły, jak warkocze zwiędłych kobiet. W warkoczach kwiat
pachnie melancholją, co zaokrągla bezkształt zgasłych rzeczy.
Płacząc, przez sen droga podnosi chude ramię z piasku
w mistyczny świat.

Z przecięcia się dwu dróg rozstaje błyska matowo.
W nie krzyż wsmucony podwójną krepą drzew, żałobnych
aniołów,
rośnie w dziecięcych, ufnych krokach w wieczność Bożem
Słowem,
całuje snem i pełnią.
W dźwięcznym wachlarzu sygnaturki:
— bądź pozdrowiona i życie nam trudne spełnij — o Marjo!
wywiedź ku niebu drogi, w smutne wierzby idące daremnie,
oprzyj zbłąkany wieczór o węgły naszych domostw, ciszy
najczulszą arją
i — pozdrowieniem ode mnie.

FR. ARNSZTAJNOWA

Wiatr nocny na placu Starej Fary

z cyklu „Kamienie Lublina"

O melancholjo
Zamarłych ulic!
Jak widma bezpowrotnie zaginionych godzin
Na starym zegarze, co już przestał chodzić,
Sędziwe domy stoją
Nieczułe na blask księżyca.
Na pustym placyku
Wiatr szeleści pocichu
Suchem listowiem.
To znów jak psotne chłopię
Za rogiem się skuli,
Dmie śmiechem, płaczem
I echem swarów pieniaczych
Z ulicy,
Gdzie ongi palestranci mieli swe siedlisko,
Straszy
Kamienną ciszę.
Teraz trącił
Srebrną strunę miesiąca:
Pieśń o ziemi naszej!
Daremnie! Kamienica,
W której stała poety kołyska,
Obróciwszy na zamek zastygłe źrenice,
Nie słyszy
— Nie odpowie.

Dalsze artykuły Jerzego Brauna o „problemie Boya" ukażą się w numerach następnych. Dwa najbliższe nosić będą tytuły: „Czy Boy jest mędrcem" i „Boy — boyówka — boyszewizm".

ANTONI MADEJ

Jesień

Wieloświetlista jesień.
Złociście
upity falą zadumy
rozwichrza się zapach liści.

Ogniska płoną jak róże
i twarz i uśmiech niebieski,
i słońcu rade spojrzenie,
i polne, dalekie ścieżki,
i skrzydło ptaka.

Patrzymy i myśli ciche
pękają w słów światełka:
Oto miedziana jesień,
miedziana, wieloświetlista.
Złoto rozkwitły liście
daleko i tutaj blisko.

WACŁAW GRALEWSKI

Brzeg

pamięci St. Wyspiańskiego.

Szarych plam zwisający bezmiar
Stopił się w nieruchomą bryłę
Ugięło się czasu brzemię
Wszystko to już było.

Powstrzymane w locie komety
Rozpostarły ogony płowe
Zatrzymały się u życia mety
Niewypowiedziane słowa.

Cisza, jak zgrzebna koszula
Ułożyła się w fałdy surowe
W twarze pochylone czule
Patrzą oczy modrzewiowe.

W kłąb siwy godzin minionych
Wbito milczenia gwoździe
Rozsypały się myśli spłoszone
Na płachcie nieskończoności.

Źrenice jak kwiaty zmięte
Pełnią ostatnią wartę
Drzwi, które były zamknięte
Teraz są szeroko otwarte.

Czy powieść jest dziełem Sztuki Czystej?

(Dokończenie).

Owszem — powieść można przeczytać głośno, ale warunkiem doznania artystycznego wrażenia jest posłyszenie danej rzeczy w czasie (np. sztuki teatralnej w Czystej Formie, symfonji, sonaty) — jest posłyszenie tej rzeczy odrazu z małemi przerwami, lub bez przerw między poszczególnemi jej częściami których żywe wspomnienia, jeszcze „ciepłe" jakbym się wyraził, dają jako **tło bezpośrednie**, nieprzegrodzone innemi wrażeniami, zupełnie inne zabarwienie następującym częściom utworu, o które tworzącemu artyście chodziło. Symfonje, sonaty o kilku częściach, stanowią organiczne całości — inaczej możnaby przestawić porządek, lub dobierać bezkarnie kawałki z innych utworów, a nawet innych autorów. Otóż gdyby nawet powieść chciał ktoś w ten właśnie, a nie inny sposób bezpośrednio rozumieć, (z małą nowelą, np. jakąś głupią historyjką z „Naokoło świata" można na upartego spróbować) toby poprostu nie wytrzymał tego, technicznie że tak powiem (zasnąłby, zemdlał, zaczął wymiotować itp.), a nadewszystko nie mógłby bezpośrednio całkować swych wrażeń z powodu różnorodności ich, ilości, chaotyczności — powieść to nie sonata, a zaznaczam, że ciągle mam na myśli jedną z klasycznych powieści świata: „Nędzników", „Biesy", „Ocalenie" itp., a nie jakąś fikcyjną powieść, któraby wchodziła właśnie w moją definicję sztuki*)—a nadewszystko z powodu rozmiaru całości, a przecież o tę całość w dziele sztuki najwięcej chodzi, zrozumianą czysto formalnie nie treściowo i to bezpośrednio, w związku najbliższym i najistotniejszym każdego poszczególnego kawałka z poprzedniemi i następnemi, a jeśli nie w obie strony, to specjalnie zaakcentowanego jako wstęp, czy początek, lub zakończenie. Jak jest możliwe takie pojmowanie powieści — jeśli mamy tego rodzaju ograniczenia co do bezpośredniego (mówię ciągle „bez-po - śre - dnie - go", nieuki niemrawe i leniwe) rozumienia jako całości danej jakości formalnej (postaciowej) w czasie (Gestaltqualität — z pewnością nie wiecie co to jest, a to jest bardzo, a bardzo ważne), czyli np. rysunku melodji, jej stosunków czasowych (trwanie poszczególnych nut), jest to zupełnie niepojęte, nawet jeśli założymy, że poszczególne kompleksy zbijają się w większe, mające swoje jakości formalne (postaciowe) przyczem one — te kompleksy — są tu elementami i tak dalej i tak dalej. Ten proceder komplikacji i coraz więcej obejmujących części ma też swoje granice, poza któremi bezpośrednie (t. zn. powtarzam nie pojęciowe, nie poprzez intelekt, nie rozumiane na tle umysłowej analizy post factum**) rozumienie całości utworzonej ze złożonych kompleksów, przyczem każdy z nich jest też pewnego rodzaju złożoną całością, jest wykluczone, tak jak i pojmowanie nie złożonych wewnętrznie ale zbyt długich w czasie jakości formalnych. Tematu składającego się z 72-ch np. taktów nie scałkuje słuchając go, żeby pękł nawet sam Karol Szymanowski, czy nawet Chopin albo Beethoven, mimo że na papierze, analizując go już pojęciowo (t. zn. muzycznie, ale poprzez system pojęć teorji muzyki) można będzie ocenić jego strukturalne, konstrukcyjne a więc formalne wartości. Ale zapomniałem, że dyskusja jest rozmową ze samym sobą, bo przecież nie chodzi o powieść traktowaną jako dzieło sztuki w myśl mojej teorji, tylko o wasze rozumienie sztuki, nie czysto formalne, tylko realistyczne, w którem forma jest tylko środkiem, a nie celem, sztuczką do potęgowania życiowych treści: uczuć w muzyce, wizji świata w malarstwie i wszystkiego tego razem plus pojęciowość w poezji, dramacie i... (kropeczki) w powieści. Przecież wy tak jak powieść, rozumiecie nie tylko realistyczne obrazy i uczuciową, bebechową muzykę i wypracowania rymowane na zadane tematy i realistyczne dramidła, ale taksamo rozumiecie sztukę czystą, tę którą należy rozumieć tylko formalnie, szukając w niej nie odbitego życia i t. zw. „myśli", tylko metafizycznych przeżyć na tle pojmowania bezpośredniego jej form samych dla siebie. O tej to sztuce piszecie potem taksamo, jak o tych wypracowaniach i dramidłach, a gdy odbiegła ona w swych nieistotnych elementach od waszego zaściankowego czy nawet wszechświatowego (o co u nas trudno bardzo) obrazu rzeczywistości, nazywacie ją deformacją, karykaturą, bezsensem. To dlatego nie możemy się porozumieć co do powieści, że wy sztuki wogóle jako takiej nie rozumiecie i dlatego wszystko zlewa się wam w jedną życiową sarabandę, w której się pławicie, swobodni, wielcy, przez nikogo nie kontrolowani w waszych baliwernicznych szprynglach, bezwzględne wyrocznie t. zw. smaku (dobrego), zmysłowi esteci, smakujący lubieżnie poszczególne kawałki życiowe w t. zw. „pięknej formie podane" — ale pojęcia o konstrukcji artystycznej nie mający, podobni każdemu pierwszemu lepszemu trutniowi z publiki, różniący się tylko posiadaniem „fotelu" w redakcji i teatrze i swobodnego miejsca w danym organie i conajwyżej (ale to rzadziej) talentu i dowcipu, — ale to nie dość — o to właśnie chodzi, że nie dość, bo widzimy co z tego „wychodzi" za okropna sytuacja.

Jeśli ktoś od kawałka zastruganego patyka dozna wrażenia artystycznego (t. zn. wrażenia od Czystej Formy tego patyka), to nic na to nie będę mógł poradzić i co więcej powiem, że z powodu braku objektywnych kryterjów dla oceny wartości dzieł sztuki, a nawet oceny tego co jest wogóle dziełem sztuki, a co niem nie jest (przypominam przesuwalną granicę artystycznych doznań w szeregu od dzieła absolutnie realistycznego, do Czystej Formy absolutnej w „Szkicach estetycznych" (Hoesick), ten patyk będzie dla niego, w chwili doznawania tego wrażenia, faktycznie dziełem sztuki, ale będzie to wypadek bardzo rzadki i mało prawdopodobny. Należy przytem zauważyć, że nie będzie takowem, według mojej definicji, dowolny przedmiot lub zjawisko (oba będące wytworami ludzkiemi) nawet jeśli od nich doznamy wzruszenia metafizycznego (spotęgowanego poczucia jedności osobowości w związku z poczuciem tajemniczości absolutnej istnienia) ale nie przez ich Czystą Formę, tylko inne, jakiekolwiek zresztą ich właściwości. Wypadek powyższy będzie wypadkiem granicznym, ale mimo to istotnym, t. zn. teoretycznie możliwym i autentycznym, jeśli chodzi o prawdę psychologiczną. Jednak my w teorji tego rodzaju sfery, co sztuka, t. j. mającej dwa elementy (czy momenty jeśli chodzi o przeżywanie jako takie) konieczne, musimy rozważać typy zjawisk, a nie wypadki graniczne które tylko w abstrakcji założyć możemy. Otóż wszystko to jest dobrze: może ktoś od kawałka czytanej pocichu powieści doznać metafizycznych wzruszeń, może nawet być to w związku z formalnemi właściwościami danego zdania, czy też ich kompleksu — ale nie mogę sobie wyobrazić, aby ktoś doznał czysto - formalnego wrażenia (a w następstwie tego dopiero aby miał metafizyczne przeżycia) od całości formalnej konstrukcji powieści, a o to właśnie chodzi przy pojmowaniu dzieła sztuki jako takiego, t. zn. w pewnej abstrakcji od jego koniecznych w procesie tworzenia i nadawania stałych napięć kierunkowych i dynamicznych, elementów życiowych: treści wyobrażeniowej, uczuciowej i myślowej. Moje twierdzenia są raczej terminologiczne, niż istotne — oczywiście jeśli nie chodzi o teorję ogólną.

Proponuję nie nazywać dziełami sztuki przedmiotów i zjawisk, które nie dostarczają nam głębszego (formalnego) estetycznego zadowolenia i związanych z niem metafizycznych przeżyć, przez ich czystą formę — nic więcej. Powody dla których takie, a nie inne przyjmuję klasyfikacje i definicje pojęć już będących w kursie pod innemi, szerszemi i węższemi definicjami, podałem. Chodzi o zrozumienie o co chodzi, a potem dopiero możnaby pogadać czy rzeczywiście jest to konieczne. „Więc" — znowu powie mi jakiś jełopoid — „chodzi o puste wyrazy, a nie o pojęcia — czy warto się tem w takim razie zajmować, jeśli wszystko jest konwencją i zależy tylko od nazw?" I do pewnego stopnia jełopoid ów będzie miał rację, ale o to właśnie chodzi, że tylko do pewnego — bo konwencjonalizm jest też do pewnego stopnia słuszny i nie wszystko da się sprowadzić do dowolnej wygody: rzeczywistość ma swoje też do powiedzenia i teorja jest kombinacją obu elementów: konwencjonalistycznego i realistycznego — to samo stosuje się do fizyki i wszystkich nauk realnych.

Pozostaje jeszcze do rozważenia dodatkowy problem utworów tego rodzaju, jak „Iljada", „Boska Komedja", „Beniowski", „Pan Tadeusz" — których typ ginie coraz bardziej i które stają się historyczną rzadkością. Otóż mnie się zdaje, że istnienie takich wierszowanych opowieści nic nie przeczy mojej teorji i że musimy uznać je za typ przejściowy między powieścią w prozie, a poezją czystą, odpowiadający poetyckiej prozie w odwrotnym sensie: tam brak określonego, powtarzającego się rytmu i rymów nie był powodem do odmówienia pewnym utworom miana sztuki czystej, tu istnienie w danych utworach i rytmu i rymów nie jest jeszcze wystarczającem, aby właśnie do sfery sztuki czystej dane utwory zakwalifikować. Przedewszystkiem — mimo podziałów na mniejsze kompleksy — utwory te są zbyt olbrzymie i to samo, co do powieści, stosuje się i do nich (nawet jeśli sam materjał byłby w nich bardziej formalny, a nie realistyczny) — jako całości nie mogłyby być bezpośrednio w ich konstrukcyjności pojęte. A znowu nikt nie przeczy, że kawałki ich (specjalnie np. w „Beniowskim" czy „Boskiej Komedji" o ile mnie się zdaje) mogą być same w sobie poematami oddzielnemi, których konstrukcja właśnie może być bezpośrednio scałkowana. Jednak zaznaczyć należy, że teoretycznie rzecz biorąc i nie przesądzając możliwości wyjątków, wypadki takie muszą być rzadkie z powodu: 1) założenia realistycznego, (co oczywiście nie wyklucza realizmu w najdzikszej nawet fantazji), zmuszającego do trzymania się ciągu danego opowiadania, mimo dewjacji, które też najczęściej są w tych formach całości owemi kawałkami czystej formy w poezji; 2) jednostajnego przeważnie rytmu i formy strof, co utrudnia dowolność konstrukcji muzycznego elementu i przez to nie sprzyja zupełnej swobodzie kojarzeń pojęć, utrudnionej już przez trudne warunki rymowania (sekstyna, oktawa, lub nawet rym po dwa wiersze trzynasto - zgłoskowe, jak w „Panu Tadeuszu"). Do otrzymania czysto formalnych konstrukcji nadaje się lepiej dowolna forma, jak np. w poezjach Micińskiego „W mroku gwiazd". (Tych rzeczy nie jestem bardzo pewny, ponieważ wychodzą one poza moją specjalność, ale wydaje mi się, że i tu mam rację). A po 3) przecież nie wywołanie wrażenia czysto - formalnego było celem autorów, tylko opowieść, spotęgowana poetycką formą, wśród której czasami, uniesieni czystą poezją, umieli wpakować, mimo trudności założenia, klejnoty prawdziwej (w znaczeniu formalności) sztuki. Ale dla krytyków, nie chcących tej klasyfikacji, oczywiście subtelności te nie istnieją — dla nich Micińskiego „Minotaur", „Biesy" Dostojewskiego, „Pan Tadeusz" i „Odysea", to wszystko jedno — trzeba się dziwić tylko, że według ich kryterjów mogą jeszcze odróżnić od wyżej wspomnianych dzieł, np. „Świat jako wola i wyobrażenie" Schopenhauera, podręcznik fizyki, słownik Larousse'a (też ma bestja pewną konstrukcję — alfabetyczną) czy też przewodnik po Tatrach. Jakieś ciemne instynkty nimi jeszcze kierują, ale ciemne, — a światła i powietrza boją się oni wszyscy jak pluskwy i karaluchy. Tohu wa bohu — można powiedzieć o literaturze polskiej. Czy kiedy się to skończy? Nie wiele można mieć nadziei na wychowane w ciemnocie pokolenia przyszłe — zdaje się, że przyszedł kres.

S. I. Witkiewicz.

Napisane jako odczyt dla „Koła Naukowego Inteligencji Katolickiej" w Stolinie, pod przewodnictwem Xiędza Dr. Henryka Kazimierowicza.

Post-scriptum. W związku z tem, że właśnie po 15-tu latach przerabiania (właściwie praca ta trwa od 16-go roku życia) wykończyłem — jak mi się zdaje definitywnie — mój t. zw. „system" filozoficzny, uważam za stosowne zaznaczyć, co następuje: wierzę, że metoda, którą się posługiwałem jest jedyna, ale również jest możliwe, że nie sprostałem postawionemu przez siebie zadaniu i że system mój w całości utrzymać się w tej formie nie da.

Otóż nic to nie wpływa na to, że jakkolwiek jest on podstawą mojej estetyki i krytycyzmu w stosunku do innych kierunków filozoficznych — (kantyzmu, psychologizmu, Husserlizmu, filozofji Russella i Chwistka, carnapizmu (Rudolf Carnap) i t. d.) — to jednak estetyka ta i krytycyzm dadzą się utrzymać same w sobie, nawet jeśli sam system okaże się tylko ostro postawioną problematyką, bez możności jednoznacznego pozytywnego rozwiązania. Tembardziej utrzymują się moje zarzuty przeciw zjełopieniu i upadkowi polskiej literatury. Ci, którzy uważają mnie za skończonego „główniarza" powinni wziąć pod uwagę fakt, że jeśli według nich jest i było ze mną źle i że nic wart nie jestem ani jako artysta, ani estetyk, czy filozof — to jakby źle było, gdybym całe życie nie starał się utrzymać na najwyższym poziomie intelektualnym na jaki mnie było stać. A coby z Was wyszło, gdybyście inaczej pracowali, jeśli teraz nic nie robiąc w kierunku umysłowego podniesienia się, uważacie się za genjuszów i zmusiliście cały naród, aby Was za takich uważał — strach pomyśleć.

Nie chodzi mi nigdy o uznanie jako takie, tylko o to aby mnie (i nikogo) nikt bez odpowiednich kwalifikacji nie lekceważył, a jeśli zwalczał, to uczciwemi środkami w świecie idej, a nie osobistych życiowych spraw, tak jak na to zasługuję.

14.XII — 1932 r.

*) O innych naszych nie mogę nic powiedzieć, bo ich niema — przynajmniej u żadnego z „wrogów" przeciwstawiających się mojej teorji, nie widzę żadnych, nawet jej rudymentów czy supsonów.

**) Bezpośrednią analizą kompleksów jakości (Cornelius) możnaby nazwać np. wysłuchiwanie pojedyńczych tonów w akordzie, lub dźwięków górnych w tonach pojedyńczych na tle całości wrażenia.

Teatr

„Wyzwolenie" w Teatrze Krakowskim

Jubileusz. Pochody i mowy. Powódź frazesów. Poeta państwowości. piewca realnego bytu, który wygnał precz poezję i mesjanizm, a kazał nam tylko żyć, ot, całkiem poprostu żyć jak inni. Dlatego go chwalimy, dlatego jest naszym wieszczem: uczcijmy jego genjusz i włóżmy go nanowo do trumny.

Trudno sobie wyobrazić większe pomieszanie pojęć, jak to, które się ujawniło podczas uroczystości jubileuszowych. „Ten sobie mówi i ten sobie mówi". Istna wieża Babel. Na akademjach i gimnazjalnych wieczorkach młodzież wygaduje koszmarne rzeczy, oczywiście inspirowana przez poglądy swych wychowawców. Starsi zakłamują się komunałami. Chyba żaden jeszcze poeta na świecie nie był tak rozmaicie, sprzecznie i cudacznie interpretowany jak Wyspiański. Dla jednego sam Wyspiański jest Chochołem: dla drugiego jest on zdrowo myślącym społecznikiem, oduczającym naród szkodliwych ideałów górnego myślenia i mrzonek; dla trzeciego jest wrogiem sztuki, jako fikcji, wiodącej ku śmierci, ku mistycznym cmentarzom; dla czwartego jest złowrogą destrukcyjną umysłowością, tchnącą wyziewem grobów i trupów. Większość zgadza się w jednem: Wyspiański przewidział zmartwychwstanie Polski,ale go nie dożył: myśmy się urodzili później, żyjemy w Polsce niepodległej, możemy więc patrzeć spokojnie na wczorajszą sztukę Wyspiańskiego. To już było.

Dlatego „Wesele" nie wstrząsa już sumieniami polskiemi tak, jak... wtedy. Po premjerze w krakowskim teatrze słyszy się głosy: „To było wielkie. Ale to dziś już nieaktualne... I Wyspiański omylił się. Gdy zagrał złoty róg, naród się zbudził. Chochoła niema. Jesteśmy wolni".

Ten „kompleks niepodległości" tak się zagnieździł w głowach polskich, że przez „Wesele" duch Wyspiańskiego nie trafi już do nich. I jużby nań mogli patrzeć ci „współcześni" z pełnym uszanowania uśmiechem wyższości, gdyby nie to, że naraz z desek scenicznych, z ust tego „wczorajszego teatru" pada — co mówię? — wybucha: NOWE SŁOWO. I ci, co przyszli, w eleganckich smockingach na oficjalną premjerę „Wyzwolenia", spokojni i niewzruszeni — zamilkli, dziwnie zmieszani i ciarki im przeszły po grzbietach, jakby w ich oczach ten wzniośle pogrzebany „wieszcz" zmartwychwstał niespodzianie i ukazał im swoją nową twarz, twarz współczesną w każdym rysie i w każdem drgnieniu, twarz człowieka.

„U nas zagadką Hamleta jest to, co jest w Polsce do myślenia" — mówi Wyspiański w „Tragicznej Historji".

Zagadka ta zawisła nad sceną krakowską, jak piorunowy znak zapytania, gdy w drugim akcie „Wyzwolenia", w scenie masek, poczęły iść na widownię słowa nabrzmiałe niepokojącą treścią, pulsujące krwią żywą, docierające do mózgów, szarpiące sumieniami — zadziwiające nieodpartą oczywistością MYŚLI KONRADA.

Drgnęły leniwe, osowiałe inteligencje polskie, dotknięte jakby rozżarzonem do białości żelazem. Nazajutrz może znów zastygną, znów ułożą się do snu, ale tu, przez tę jedną godzinę, przez ten historyczny moment zderzenia się duszy narodowej z genjuszem swoich dziejów — trwają w napięciu, czują powiew wielkości i grozy, żyją.

Oto misterjum Konradowe.

Teatr dziejów, „przestrzeń wokół ogromna". Ciemno jest na tej scenie i zanim się narodzi rzeczywistość nowa, tylko oni, czerń robocza, strudzeni i bezdomni, czekają, jak „maszyniści historji", aż Los ich powoła.

„Scena wielka otwarta:
Kościół Boga czy czarta,
czem się stanie ta sztuki gontyna?"

A teraz na scenę dziejów wchodzi Konrad, wchodzi Polska. Czy nie dziwny to Los, że właśnie oni, właśnie ta czerń robotnicza zdejmuje z rąk kajdany i właśnie ona ustawi dekoracje „Polski współczesnej", w których zacznie się grać nowy czas, nowy teatr dziejów.

Odtąd wszystko, co będzie się tutaj dziać, dokona się w nim samym, w Konradzie-Polsce, który przyszedł zgromadzić „mnogie ludy na wiec" i budować Jeruzalem Nową. Dźwignie się ona poraz pierwszy, z trudu i myśli Konrada jako teatralny Wawel, nie wrosły jeszcze w żywą rzeczywistość historyczną, zbudowany czarami i zaklęciami sztuki. Ten sam Wawel, rzeczywisty już, jako z polskiego genjuszu poczęta nowa epoka dziejów, ów Kościół polski, ujrzany w jasnowidzeniu przez Mickiewicza („On to na Sławie zbuduje ogromy swego kościoła"), będzie sceną szczytowej koncepcji Wyspiańskiego, „Akropolisu".

W tym „kościele myśli polskiej", w tej wielkiej wizji, posłanniczej, stworzonej przez myśl polską, jako nowa forma historji, gdy stara rozpadnie się w gruzy: „Otacza was Polska wieczyście nieśmiertelna"; „oto widzicie: jakby narody osobne, które kościół ten wiąże".

I wraz z murami tego kościoła zmartwychwstaje cała przeszłość polska, cały ów mesjaniczny pęd polskich dusz, o którym mówi Konrad: „tam kędyś trzeba dojść i wnijść". Wieczna nadzieja, wieczne oczekiwanie, że oto:

„On blisko już, może wśród nas,
u drzwi, u progu, — może tam—
Już idzie.."

— — — — — — — —

Chór. Konrad!
Wróżka. To imię!

Gdy ciało wskrzeszone już (bo Los ustawił na scenie dziejów dekoracje Polski współczesnej), trzeba by wstąpił weń duch. To co prawdziwie stanowi Polskę, to co było, jest i będzie Polską: ideja posłannicza, Prometeusz ludów, KONRAD.

I jak zazwyczaj, gdy duszne, dręczące oczekiwanie jest jeszcze pragnieniem niewyraźnem, mglistem, gdy Konrad — duch narodu, nie dojrzał jeszcze, by wejść na scenę i myślą zwycięską zawładnąć — niezdrowa, mistyczna tęsknota wyczarowuje fałszywego Konrada, upiora cmentarnej przeszłości, tę złą połowę ducha narodu, z której wyłania się nie źródło życia, lecz demoniczny czar śmierci. Stara sztuczka Szatana, który ubiega Dobro-Złem, „udaje Prawdę", wciska się na scenę, zanim wejdzie na nią Słowo boże, aby zawczasu Słowo to w przekleństwo przemienić, uwieść kłamstwem, popsuć i poplątać szyki, nasiać kąkolu w zboże, wielkość skompromitować i zohydzić.

On to „przybiera jakie chce postaci", wdziewa na siebie maskę ducha narodu, pozorami ludzi, w czczą dekoracyjność, w patetyczną poezję się stroi. aby zawczasu uniemożliwić Czyn Konrada, a pociągnąć naród ku wiechciowi wymłóconej słomy, ku pustce myśli, ku romantycznym kukłom, wyzutym z żywej, twórczej idei, jaka w nich była. Aby nas oczarować NICZEM.

Groźna antynomja pomiędzy prawdą a fałszem zawisa nad narodowym kościołem. Szatan rzeczywistości polskiej, fałszywy Konrad — owłada sceną i już prowadzi naród w podziemia śmierci.

Jak dojrzewa tymczasem Konrad do walki ze swym sobowtórem, ze Złym Królem-Duchem narodu, z Szatanem? Oto sam w sobie się łamie, przetwarza, urasta. Oto, scena po scenie, djalog po djalogu, myśl po myśli, przekracza sam siebie transcendencją własnego rozumu, demaskuje w sobie wszelką słabość, frazes, kłam, koturnową nadętość — aż dopracowuje się Słowa Bożego, nieskończonej potęgi twórczej DUSZY WOLNEJ.

Za myślą własną idąc, za nitką Arjadny, odkrywa Konrad najtajniejsze przejścia labiryntu — Wawelu — teatru dziejów, tego teatru, który ma budować on, tylko on, i **nikt inny**. Rozwiązuje, jak nowy Edyp, wszystkie zagadki, aż dociera do sedna, otwiera Tajemnicę myślą swoją, jak kluczem. „Ja mam spełnić przeznaczenie". „Co mam czynić? — Mam spełnić przeznaczenie ich i moje".

Jakież to przeznaczenie?

„Wykraść ten święty ogień — — — który tam płonie". I dać... tym, którzy czekają.

Maska 10. Na kogo?

Konrad. Na ogień. Na nikogo nie czekają, ale czekają ognia, żaru, który budzi, który daje siłę, moc, potęgę.

A więc tu klucz. Trzeba dopełnić dziejów. Kto je dopełni? Konrad — Polska — Prometeusz ludów. Wszystko inne jest bez znaczenia. Wszyscy inni są, jak ćmy wokoło lampy, marjonetki teatru dziejów, dusze niewolne. „Wy jesteście zależni od lampy, około której latacie — mówi Konrad — jak ćmy prósząc i ćmiąc światło". A kto trzyma lampę? „Lampę trzyma człowiek ślepy i nazywa się przeznaczenie".

(„Mąż ślepy, ma trzy oblicza,
On ma trzy czoła,
Nad jego głową księga tajemnicza
osłania lice...")

Konrad-Polska nie chce niczego: „żadnych stronnictw, żadnych idei; one wszystkie upadły, — muszą upaść". On chce żeby dopełniły się dzieje. żeby dokonała się odwieczna sprawa pomiędzy Dobrem a Złem, bo bliski jest czas („Spójrzcie na krainy — rzekł Nazarejczyk — jakoć już białe są ku żniwu").

Chcę żeby w letni dzień,
w upalny letni dzień
przede mną zżęto żytni łan

— — — — — — — —

i żeby w oczach mych
koszono kąkol w snopie zbóż.
Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień
czas kośby dobrych ziół i złych...

Tak oto uszlachetnił Konrad swoją myśl i budować zaczyna Polskę. „I budować poczynam wszystko z rzeczy lotnej, jak słowo i lotniejszej niż puch. Budować wielki poczynam gmach, pałac, miasto. Jeruzalem buduję nową..."

Znikają ćmy nocne, maski, widziadła kłamstw i słabości, rozświeca się izba maleńka, utajona na samym dnie duszy Konradowej i oto BÓG SIĘ RODZI w człowieku, „z myśli poczęta światłość Syn Boży". Z izby blaskiem jarzącej, wychodzi Hestja i wręcza Konradowi pochodnię posłannictwa wszechludzkiego, darzy go siłą straszliwą, SŁOWEM („Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, a Bogiem było Słowo"...). Ma teraz Konrad-Polska pójść w „drogę posłanniczą", budować rzeczywisty, nie teatralny już gmach dziejów.

„Co Bóg rozwiązał, — łącz!
z rozkazu i woli Boga!
Konrad. Każesz walczyć!
Hestja. Znaczę cię kościołem.
Konrad. Czynisz żagiew!
Hestja. Płonącym czynię Aniołem.
Zgromadź mnogie ludy na wiec:
Niech siędą społem za stołem...

I Konrad-mocarz bierze do rąk, pierwszy ze śmiertelnych, pochodnię światotwórczego Słowa. Dlaczegoż jednak, w trzecim akcie „Wyzwolenia" zwycięstwo w klęskę się zmienia, dlaczego piekielne Erynje owładają sceną, przychodząc po duszę Konrada.

Oto dopełnia się na oczach świata przeraźliwa tragedja strąconych Aniołów. Olbrzymiość siły twórczej rozsadza jaźń Konrada. Póki dusza ludzka leży uśpiona, nieświadoma prawdziwej RZECZYWISTOŚCI świata, jest ona tylko marjonetką bezwolną w rękach Losu. Dopiero gdy duch zdobywa Słowo, gdy przeistacza się w ABSOLUT, w istotę wyzwoloną z warunków fizycznych, nieśmiertelną i nieskończoną („absolu" — wyzwolony, rozwiązany) — staje przed dylematem.

W niewiadomości człowiek żyje,
w niewiadomości błogosławion.
Płomień ten boski kto odkryje,
potępion może być lub zbawion.

Jak ostrzeżenie huczą nad wielką, ciemną sceną i nad ciemną widownią teatru spiżowe słowa autora, objaśniającego swą sztukę:

Pochodnia, ogień, światło, żar
świeci i razem spala
i ciepła razem niesie dar
i pożarami w gruz obala.
Rozjaśnia ale niszczy razem;
ogniem żyjącym — zabić zdolna.
Płonąca jest tą żywiołową siłą.
którą posiada DUSZA WOLNA.

— — — — — — — —

Gdy straci żarów świętą siłę
choćby w ofierze dla narodu
— mniema, że ogniem go ocali —
dościgną mściwe Erynije,
doścignie Sęp wiecznego głodu:
wieczyście dalej — co jest dalej?
co będzie dalej, za wiek, wieki?
Im bliższy wiedzy, tem daleki
coraz to dalej bieży, leci.
ogniem się własnym spala — świeci!
To są te gwiazdy co spadają
w noc. Patrzycie w nie: — — znikają.

Czy przejął widownię mróz trwogi, gdy na jej oczach obnażała się Tajemnica, gdy się spełniał okrutny, prometejski, tragiczny Los Konrada?

W zwycięskiem starciu ze swym złowrogim sobowtórem, z Genjuszem Szatanem — Konrad zużył święty płomień Słowa „w ofierze dla narodu". Ale odtrącony Szatan mści się, zło już posiane. Naród nie odróżnia poetyckiej idei Genjusza od realnej, żywotnej idei Konradowej. W jego oczach Konrad zabił swą własną myśl, sam siebie. Więc całe to Jeruzalem nowe jest fikcją, pięknym teatrem, który trudno brać serjo. Skoro dramat się odbył, role są skończone. Trzeba rozebrać papierowe dekoracje i wracać do pospolitej rzeczywistości codziennej. Więc znowu czerń robocza burzy dopiero co wzniesiony teatr „Polski współczesnej". Na pustej scenie dziejów zapada noc. Noc nad światem. Tylko Konrad gra dalej swą rolę.

Konrad sam „na wielkiej, pustej scenie". Konrad, którego zawrót głowy poniósł na szalejącym rydwanie myśli gdzieś o tysiąc lat w przyszłe dzieje, Konrad naładowany wściekłą energją, palącą żądzą Czynu — osamotniony, bez pola działania i bez aktorów, posłusznych jego woli, wytrącony poza nawias rzeczywistości narodowej — spala się w pożarze swego nienasycenia, staje się pastwą Erynij, ich ofiarą i wodzem. Zaryglowana w podziemiu, pogrzebana żywcem w grobie miota się olbrzymia Myśl Konradowa, tłukąc się naoślep w daremnych porywach do czynu, bijąc mieczem w żelazne wrota. Rozwarta otchłań wyziewa ku niej wszystkie upiory i moce piekieł, ciskając ją znów na „ciemnie dróg", z których zaledwie zdążyła się wyzwolić.

I pozostały znów tylko te głuche, spiżowe słowa autora, rozbrzmiewające nad ciemną widownią i sceną, słowa tajemniczej zapowiedzi o dniu ponownych wyzwolin Konrada, który kiedyś „wybieży w świat na Lot":

miecz w ręku mając,
wzrok wydarty,
otoczon chórem, w wieńcu żmij,
jako ten wasz czterdziesty czwarty
w naród wołając:
WIĘZY RWIJ!!!

— — — — — — — —

Inscenizacja Osterwy wydobyła z tej iście nadludzkiej konstrukcji dramatycznej to co najistotniejsze: ogrom, myśl i patos grozy. On sam, w roli Konrada dał kreację jednolitą, przeżytą do głębi, mocno osadzoną na trzonie myśli naczelnej, którą zdawał się genjalną intuicją artystyczną przezierać w jej tajemniczem sednie, bo ją w rozmowach z maskami podkreślał i uwydatniał. W jego interpretacji widziało się ten bój myśli Konrada o własną swą rację bytu, o samego siebie, czuło się poprzez rwane, zagadkowe djalogi, że idzie tutaj straszliwa cicha gra o wyzwolenie, że wszystkie napięcia myśli Konradowej zdążają koncentrycznie i niepohamowanie ku temu zenitowi, celowi najwyższemu, ku owej „żywiołowej sile, którą posiada DUSZA WOLNA".

Wejście Konrada w akcie 1-szym, oraz scena z robotnikami, stała się równie silnem otwarciem dramatu, jak scena Erynij zamknięciem. Obydwie, jednakowo trafne w inscenizacji i ujęciu dramatycznem, były jak szczęk tego samego klucza otwierającego i zamykającego gmach dzieła. Akt II-gi, (wbrew dotychczasowym doświadczeniom) stał się jawnie i zrozumiale osią ideową sztuki: widać też było, że Osterwa opracował go najstaranniej. Pokazanie masek w półmroku wprawdzie, ale jako żywych ludzi, w ubiorach współczesnych (a nie jako duchy, oświetlone latarkami twarze i t. p.), dało efekt dodatni, zbliżyło do rzeczywistości cały ten trudny i lakoniczny tok myśli Konradowej. Zwracała uwagę w tym akcie u Osterwy naturalność, prostota wypowiedzi, ucieczka od patosu, którym tak łatwo było maskować nieprzemyślenie tekstu. Scena Bożego Narodzenia, jakby żywcem wzięta z jakiegoś raffaelowego płótna, czyniła potężne wrażenie w swej cichej, skupionej wzniosłości, zabarwionej lirycznie chóralnem nuceniem kolendy. Scenę z Hestją wyobrażałbym sobie nieco inaczej: pisaliśmy już o tem w poprzednim numerze, więc nie warto się powtarzać.

Jeśli się pominie myśl i patos profetyczny „Wyzwolenia", a spojrzy na nie jedynie jako na dzieło sztuki, uderza nas ono jako zadziwiający fenomen estetyczny. Niema w tem cudownie zbudowanem widowisku nic przestarzałego, wszystko tchnie nowością, oryginalnością, bogactwem inwencji. To prawdziwy teatr przyszłości, teatr tak nowoczesny, że wszystkie Jewreinowy, Bernardy Shawy, Pirandelle gasną przy nim i stają się passeistycznemi gratami: daleko im nietylko myślą i motywem twórczym ale zasobem środków artystycznych, techniką sceniczną, nerwem teatralnym, rytmem i muzycznością, symetrją konstrukcji — do tego jedynego w swoim rodzaju arcydzieła! Genjusz Wyspiańskiego wyprzedził jakimś drapieżnym nadludzkim skokiem sztukę współczesnej Europy, znajdując się odrazu w niedościgłym zenicie.

Na zakończenie uwaga: Nagroda M.W.R. i O.P. za najlepszą inscenizację Wyspiańskiego przeznaczona jest dla reżysera, ewent. dla aktora: mojem zdaniem należałoby ją uczynić zespołową. W danym wypadku np. cały zespół, poprostu cały teatr krakowski przyczynił się do stworzenia tego świetnego widowiska. Praca zespołowa w teatrze jest czynnikiem tak ważnym, że właśnie na nią powinno się kłaść nacisk, właśnie ją nagradzać.

Piszę to na marginesie, nie chcę bynajmniej sugerować sędziom konkursu M. W. R. i O. P., że „Wyzwolenie" w teatrze krakowskim wysunęło się na plan pierwszy, nie widziałem bowiem inscenizacji Wyspiańskiego w innych teatrach i miastach. Stwierdzam tylko, że od wielu lat nie przeżyłem podobnie wstrząsającego wrażenia, jak na premjerze w teatrze im. Słowackiego, przygotowanej przez Juljusza Osterwę.

J. Braun.

O inscenizacji „Daniela"

Motto: Daje się słyszeć jakoby dalekie uderzenie piorunu: — przesypano bowiem kilka ołowianych kul przez blaszaną rynnę ukrytą w kulisach. Poczem słychać przeciągłe huczenie i dudnienie gromu, coraz znikającego w oddali; — bo oto bardzo wprawnie bito w bęben, głuche uderzenia wydający, a wysoko na górnym pomoście sceny ukryty. **(Wyspiański „Wyzwolenie").**

Idąc na próbę generalną „Daniela", doznawałem, jak zwykle w takich chwilach — przedziwnego niepokoju. Próba — to demaskowanie teatru, to Bóg Żywy nie przybrany jeszcze w koźlą skórę, to płynna materja nie ujęta jeszcze w ramy scenicznej oprawy, która nada jej formę.

Teatr, to skomplikowana symbioza słowa i materji: w dualizmie tym leży istota tragedji Ducha który się ucieleśnia w papierowych makietach, Ducha, który kule ołowiane zamknięte w blaszanej rynnie na chwilę zamienia w piorun. Dlatego biada temu, który wszedłszy za kulisy zerwie maskę tragiczną z twarzy teatru i potrącając o bęben — siedlisko burzy — oglądać będzie teatr — **z tamtej strony.**

Mocny jest czar kulis, skoro urzekł Wyspiańskiego.

W wielkiej i bardzo brzydkiej sali Rady Miejskiej, w której chwilowo rozgościł się teatr Ireny Solskiej, uderza przedewszystkiem znamienny szczegół: niema sceny. Rzędy krzeseł ustawionych pod ścianami okalają środek posadzki, dwa podesty ustawione na przeciwległych krańcach planu scenicznego rozdzieliła pośrodku prymitywna konstrukcja z czerwono pomalowanych desek. To wszystko. Będziemy akcję oglądać z wszystkich stron. **ZDEMASKOWANO TEATR.**

Reżyser Poreda trzyma w ręku duży pistolet. Nasypie się w lufę prochu, założy kapiszon i w czasie uczty Balthazara padnie grom. Na chwilę rekwizyt urasta do wymiaru symbolu, to przecież maska tragiczna na twarzy greckiego aktora, to słynny gong „tam-tam", który:

...jest w stanie dzwon Zygmuntów
z przedziwną oddać dokładnością:
waży zaś ledwo kilka funtów
i każdy dźwignie go z łatwością
co uprzystępnia szerszej masie
w teatrze drżeć przy tym hałasie
imitującym nastrój dzwonu
z przedziwną dokładnością tonu".

Analityczny rozbiór twórczego aktu, równoznaczny jest z rezygnacją ze Sztuki Czystej. Intelektualny stosunek do tajemnicy twórczego procesu odbiera danemu dziełu Sztuki możność bezpośredniego oddziaływania przez swą konstruktywność. Dramat tak spreparowany podobny jest do zegaru rozłożonego na tryby i koła: przedstawia on widok niewątpliwie interesujący, lecz równocześnie traci to, co było jego istotą, tak jak celem zegara jest wskazywanie godzin.

Sądziłem przez chwilę, że takie estetyczne stanowisko powodowało inscenizatorem „Daniela". Gdyby tak jednak było, należałoby zawiesić gong na widowni i w czasie uczty Balthazara wystrzelić z pistoletu nad głowami widzów, należałoby nawet wystawić wyniesione z garderoby stoły z lustrami i szminką, a potem wskazać i powiedzieć: OTO JEST TEATR! Oto są gromy, przed któremi drżycie, oto jest słońce, a jest ono wieloświecową żarówką, oto jest grymas tragiczny, który malujemy na twarzy kolorowym ołówkiem.

Tak jednak nie było. Część rekwizytów ukryto przed oczyma publiczności, aktorzy wystąpili we frakach, mundurach i stylizowanej liberji, ale anonimowy głos przemawiający z podestu spowinięty był... w słomę chochoła.

Rozmowa z reż. Poredą

— Eksperymentujemy! Teatr dzisiejszy oscyluje pomiędzy rutyną a teatrem o klasowem podłożu. Szukając nowych form, uznajemy celowość własną Sztuki, dlatego ekstensywna praca, jaką zawsze implikuje sztuka uspołeczniona — jest nam obcą. Eksperymenty nasze nie są bez precedensu. Podobnej interpretacji próbował np. Piscator w Berlinie i Schiller w warszawskim teatrze Bogusławskiego. Nie sprowadzono jednak aktora ze sceny. Nie uwolniono go od kurtyny. W poszukiwaniu nowych środków ekspresji scenicznej i w dążności do wykrystalizowania najistotniejszych elementów składowych teatru, postanowiliśmy zlikwidować scenę dla żywszego i bezpośredniejszego kontaktu z widownią, oraz dla wzmożenia dynamiki przez prowadzenie akcji na odsłoniętej płaszczyźnie. Postawa taka obok walorów formalnych ma poważne znaczenie jeśli chodzi o pracę aktorów. Implikuje ona daleko idące uproszczenia w oprawie scenicznej i redukując uboczne akcesorja, zwraca uwagę widza na grę zespołu. Szukamy — dlatego praca w naszym teatrze nosi charakter laboratoryjny. Poprzestaliśmy na frakach, a nawet na naszych codziennych marynarkach nie dla „uwspółcześnienia" par excellence współczesnego, a nawet nie dość może jeszcze aktualnego — teatru Wyspiańskiego, do którego wszyscy żywimy najgłębszy kult, ale dla zbadania ekspresji zawartej w samej grze. Deformacje stylu Wyspiańskiego w imię aktualności, polegające na wprowadzaniu tego, co jest najpowierzchowniejszym wyrazem naszych dni (w teatrze łódzkim melodję chochoła zastąpiono rumbą!) mają charakter naskórkowy, niepoważny.

W czasie pracy nad reżyserowanym przezemnie „Dantonem" w Ateneum, zwróciłem uwagę, że gra aktorów nie skrępowanych strojami historycznemi była ciekawsza, niż podczas premjery, na której wystąpili w stylizowanych kostjumach. Analogiczny wypadek zaobserwowałem w trakcie prowadzonych przez Schillera prób „Achilleis", i to skłoniło mnie do eksperymentu, który wywołał taką burzę w prasie.

Daniel, Balthazar i Głos to centralne postacie dramatu, musieliśmy więc podkreślić ich odrębność. Dlatego Balthazar wystąpił w pelerynie podbitej czerwoną materją, a Daniel w białym kostjumie. Jeśli chodzi o Głos, to nie chcąc odbiegać od stylu Wyspiańskiego, sięgnęliśmy do pozostawionych przez niego wzorów. Stąd strój chochoła, niedostatecznie może formalnie związany z całością, ale mający pełne pokrycie jeśli chodzi o ideologję. Przy wystawieniu „Daniela" musieliśmy, jak zwykle — walczyć z trudnościami finansowemi. Szczupły zespół aktorski skompletowaliśmy siłami niefachowemi. Również sala o nieodpowiednio rozmieszczonych (z jednej strony) wejściach skrępowała pierwotną koncepcję inscenizacyjną, kończy reż. Poreda.

Uwagi o „Danielu"

Trudno się spierać o właściwą inscenizację skoro Wyspiański napisał „Daniela" jako **libretto operowe** (stąd przewaga efektów widowiskowych nad elementami dramatycznemi i supremacją chórów nad rozlewną linją djalogu). Dlatego każda mniej lub więcej nawet realistyczna interpretacja jest już właściwie eksperymentem.

Jeśli chodzi o pracę eksperymetalną nad teatrem Wyspiańskiego — to przyznać trzeba, że wybór „Daniela" był niezwykle trafny. Sztuka ta — jeśli się nie mylę — nigdy dotąd niegrana, nie posiada własnej „legendy", szablonu inscenizacyjnego, którvby krępował inwencję reżysera i stępiał świeżość wrażenia. Nie należy również zapominać, że „Daniel" jest jedną z pierwszych sztuk Wyspiańskiego i że dominujący w dalszej twórczości genjusza pierwiastek wizualny nie znalazł w nim jeszcze pełnego wyrazu, ustępując raczej miejsca muzycznemu podkładowi wiersza. Dlatego o ile nie sposób wyobrazić sobie „Wesela" w zasadniczo innej — niż nam przekazał Wyspiański — interpretacji (prób takich dokonano w Paryżu) o tyle „Daniel" będący poprostu scenicznym fragmentem jest materjałem podatnym do pracy eksperymentalnej. I jeszcze jedno: zasadniczą cechą „Daniela" to niezwykła świeżość właściwa zawsze pierwszym utworom, a wynikająca z gwałtownej konieczności objektywizacji uczuć metafizycznych w dzieło Sztuki, z pasji twórczej, nie skrępowanej jeszcze zdecydowaną postawą estetyczną. I w tem właśnie — zdaniem mojem — szukać należy przyczyny, dla której ujrzeliśmy „Daniela" w nowej, odbiegającej od dotychczasowych szablonów **formie**.

Porzucenie sceny na korzyść odsłoniętego planu scenicznego uważam za czyn **chybiony, mijający się z istotą teatru.** Jeśli jednak chodzi o pracę eksperymentalną, mającą na celu wykrystalizowanie elementów składowych teatru, to nowa inscenizacja przyniesie niewątpliwie szereg interesujących zdobyczy.

„Daniel" w interpretacji teatru Ireny Solskiej nie jest jeszcze widowiskiem — to dopiero **próba** o doniosłem znaczeniu.

Bolesław Miciński.

Przegląd prasy

MIĘDZY WSCHODEM A ZACHODEM.

W nrze 2-gim (listopadowym) „Gazety Literackiej" Karol Homolacs, świetny znawca ornamentu i zagadnień związanych z przemysłem artystycznym, rozpatruje — w artykule pt. „Polska a sztuka wschodu i zachodu" — problem antynomji obrazu trójwymiarowego (wytworu zachodu) i dywanu - ornamentu (tworu wschodu) w związku z całym potężnym procesem dziejowym, jaki dokonuje się w naszych oczach: proces ten określa autor bardzo głęboko, jako szukanie neutralizacji i utożsamienia dwu przeciwstawnych zasad, zrodzonych na zachodzie i na wschodzie, w nowej, doskonalszej i wyższej. „Wschód i zachód — pisze on na wstępie — to jakby dwa ramiona tej olbrzymiej wagi, na której waży się kultura człowieczeństwa".

Wyrosła przed nami twarz sfinksa, znak zapytania postawiony nad całą przyszłością świata cywilizowanego.

„Ludzkość stanęła z końcem 19-go wieku w takim punkcie, który oznacza kres dotychczasowej linji rozwojowej. Nie może ona iść dalej w tym samym kierunku, ponieważ ta droga urywa się nieodwołalnie: nie może ona też cofnąć się wstecz, ponieważ czas idzie tylko naprzód. Według zwyczajnej logiki codziennej znalazł się człowiek w położeniu bez wyjścia. Zwyczajna logika mówi, że skoro niemożna iść ani wprzód ani wstecz, to pozostaje tylko trwanie w miejscu, czyli śmierć, ale istnieje inna logika, która mówi, że można jeszcze iść wgórę. To co na jednym poziomie jest sprzeczne, może uzgodnić się na wyższym. **Jeżeli potrafimy obie przeciwne zasady w sobie jednocześnie w pełni przetrawić, to wtedy możliwem się staje zdobycie czegoś pełniejszego, wyższego — czegoś nowego — czegoś, w czem się owe przeciwne zasady harmonijnie rozwiązują**".

To, co autor stawia jako tezę, ma żelazne oparcie w matematyce, w układzie trzech współrzędnych. Prócz osi x i osi y, przecinających się poziomo, jest jeszcze trzecia, oś z (zet), przechodząca przez punkt przecięcia obydwu i dążąca pionowo wgórę (wzięliśmy to pod uwagę, obmyślając nazwę dla naszego pisma — Przyp. Redakcji).

Autor prowadzi myśl dalej:

„Zamęt jaki panuje w sztuce od końca 19-go wieku, to kotłowisko kierunków, które starałem się scharakteryzować powyżej byłoby niedorzecznością, gdyby nie oznaczało **palącej, choć nieuświadomionej tęsknoty do syntezy**. Widzieliśmy, że istotnie skłębiają się tu w jakiemś gorączkowem, śmiertelnem zmaganiu wytyczne plastyki obrazowej z wytycznemi plastyki ornamentalnej. Tworzą się wiry sprzecznych sił, z którymi bezustannie zmaga się człowiek dzisiejszy — a ci, którzy umieją prawdzie spojrzeć w oczy, krzyczą głośno, że wiry te pochłoną nas nieodwołalnie, że kultura ludzkości doszedłszy do ostatecznych konsekwencyj, musi rozsypać się w gruzy — że ludzkość pogrążyć się musi w stan dzikości i zwierzęcej pierwotności. **Istnieją ludzie odważni, którzy otwarcie głoszą — koniec sztuki**".

„Istotnie, sprawy potoczyłyby się niewątpliwie w taki sposób, gdyby niemi kierowała wyłącznie owa przyziemna logika, o której wspomniałem. Na szczęście, istnieje ta druga logika, pełniejsza, która poza kierunkiem wstecz i wprzód zna jeszcze trzeci kierunek, prowadzący wzwyż. Wspomniałem jednak, że siłę tego wydźwignięcia się zdobyć można jedynie wtedy, gdy się najpierw obie przeciwne zasady w sobie w pełni zrealizuje — gdy się je obie równocześnie w pełni wyczuje i uzna".

Autor stwierdza, że ani ludzie zachodu, ani ludzie wschodu, nie są do tego dziś zdolni. Trzeba więc jakiegoś czynnika trzeciego, pomostu i łącznika, specjalnie predysponowanego do odegrania tej roli. Otóż zdaniem autora „warunki do tego posiadają **przedewszystkiem ci, którzy są zdolni w równej mierze zrozumieć wschód, jak zachód — a więc ci, których los umieścił na rubieży pomiędzy tymi dwoma przeciwnymi światami**". Rolę tę winna wziąć na siebie Polska, a potem Rosja. Nie jest to przywilej, lecz obowiązek — i ciężka odpowiedzialność historyczna.

Upoważnia go do tego mniemania fakt potężnego rozwoju polskiej plastyki w obydwu dziedzinach (obrazu i ornamentu) jednocześnie. Zwłaszcza zaś ornament (przemysł artystyczny) rozwija się zdumiewająco. „Jeżeli uświadomimy sobie, co się dzieje na tem polu w wyższych uczelniach przemysłu artystycznego i w niższych szkołach zawodowych (mających charakter artystyczny), to stwierdzić musimy rozmach tak potężny, tak żywiołowy, że nawet ciężkie lata kryzysu nie zdołały jego siły osłabić".

Powołani jesteśmy zatem do uzgodnienia dwu światów, dwu napięć twórczych w nowej, wyższej syntezie. Pole przed nami otwarte. Ale czyn ten nie został u nas dotąd podjęty. Wciąż jeszcze szarpiemy się, wahamy, tworzymy zlepki jednego kierunku z drugim, „pomimo tytanicznych wysiłków nie znaleźliśmy jeszcze owego kierunku wzwyż..."

„Niewiem, czy sprostamy temu epokowemu zadaniu, ale fakty wskazują wyraźnie na nas, jako na tych, którym losy zdobycie owej niedostępnej twierdzy wyznaczyły Przyszłość — i to może niezbyt daleka przyszłość pokaże, czy siły nasze dorosły do tego zadania: ale już obecnie możemy widzieć jasno, że zadanie to musi być rozwiązane i, że nie może być „już" rozwiązane siłami zachodu — i nie może być „jeszcze" rozwiązane siłami wschodu. Kto trzeźwo, realnie patrzy w życie, i myśli nie martwemi szablonami myślowemi, ale żywemi faktami, żywemi prawdami, ten stwierdzi, że mesjanizm nie powstał jak mrzonka wylęgła w gorączkowych majakach grupy fantastów, ale, że jest wyrazem prawdy dziejowej, — że jest wyczuciem rytmu światowego działania. Idea, która tam została wyrażona intuicyjnie, niejako proroczo, nabiera konkretnych kształtów, gdy dzisiaj rozpatrujemy jeden poszczególny węzeł zjawisk, jak to staraliśmy się powyżej uczynić. Zaznaczyć należy, że doszlibyśmy może do podobnych wniosków, gdybyśmy w analogiczny sposób spróbowali rozplątać jakiś inny węzeł zjawisk, związanych z kierunkiem wschodu i zachodu. Pamiętać musimy, że nietylko granice naszego państwa, ale także dusze nasze otwarte są na wschód i zachód — i że tu właśnie spotkać się muszą przedewszystkiem te dwa przeciwne kierunki i tu przedewszystkiem zdobyć mogą uzgodnienie".

POCHODZENIE NORWIDA.

Zygmunt Wasilewski wydrukował w nrze. 48-mym „Myśli Narodowej" artykuł pt. „Pochodzenie Norwida", w którym usiłuje wyjaśnić zasadnicze rysy struktury duchowej poety czynnikami natury etnicznej. Artykuł zawiera ciekawe dane biograficzne, oraz obszerne rozważania o psychice mazurskiej, z której środowiska wyszedł Norwid.

„Niewątpliwie Norwid był mazurem z przymieszką krwi normańskiej..." „W wyobraźni mojej, pod wpływem popularnych wiadomości o Normanach i powyższej autobiografji tajemnica duszy Norwida i jego losu tłumaczy się w pewnej mierze przemożną rolą owej przymieszki normańskiej do krwi słowiańskiej, mianowicie jego niepokój, pręcy do wędrownictwa i zdobywania świata, jego samotnictwo na jakiejś niedostępnej skale, jego wiara w posłannictwo zgóry dane poezji i praca tantalowa myśli, którą jak kotwicę, zarzucał w głębię, aby gdzieś uchwycić kontakt z życiem i wieczna tęsknota za kresem, gdzie ziemia łączy się z niebem, oceanem wieczności".

„Właściwością Norwida jest niepokój, nieznanego świata, bez oglądania się poza siebie". „Trudno nie widzieć oschłości w tem miejscu, gdzie poeci normalnie chowają we wspomnieniach skarby uczuć. U Norwida kompleks uczuciowy — jeśli wolno tak się wyrazić — przesunięty jest od instynktów ku intelektowi. Wszystko w życiu Norwida będzie nie tem, czego oczekiwał i szukał, wszystko będzie jednym zatargiem dedukcji ideowej z rzeczywistością".

Autor kończy swoje rozważania (zbyt obciążone wywodami o mazurach, ich gospodarce rolnej itp.) cytatem z listu Mieczysława Genjusza do Z. Przesmyckiego, charakteryzującym Norwida w ten sposób:

„Szedł szybko. Wyglądał jakby śpieszył do chóru Derwida, tylko mu harfy brakło. Broda rozwiana, wzrok w nieskończoność rzucony, albo w siebie. Nikogo nie widział. Nie wiem dokąd szedł, ani po co..."

Kraków — Wyspiańskiemu

Z okazji uroczystości krakowskich, wychodzący we Lwowie „Dziennik Ludowy" (Nr. 272) wygrzebał ciekawą recenzję o premjerze „Nocy Listopadowej", która pojawiła się w „Przeglądzie Polskim", organie przybocznym Stanisława Tarnowskiego, w zeszycie z grudnia 1908.

Po kilku ukłonach pod adresem prof. Tarnowskiego i ubolewaniach nad „kupiecką reklamą" — zrobioną „premjerze" przed rokiem zmarłego poety, recenzent, konstatuje w „Nocy Listopadowej" wpływ Słowackiego. Ale niestety, gdybyż tam choć ślad był tego, co jest w „Kordjanie"! „Język Wyspiańskiego okropny, naprawdę robiony, a nieobrobiony, ledwo ociosany w kłodę. Czaru poetyckiego, ognia, bólu patrjotycznego itd. ani marzyć". „Wszędzie chłód, zimno, wszędzie rozum, i tylko rozum, który kreśli sztuczne i pełne koturnu wiersze i postacie, wszędzie oko jakiegoś nienaturalnego historyka i mózgownica rozespanego poety.. Snu trochę zapomniał, nie dospał bowiem do końca: pisze, ale pisze nie wiedząc co lepsze, czy poświęcić resztki snu dla rzeczywistości czy rzeczywistość dla resztek snu". „W omawianym utworze o wrażeniu nie ma mowy! Owszem jest wrażenie, ale znużenia, zmęczenia, niesmacznej nienaturalności, gwałtem robionego koturnu, a nadewszystko zimna, zimna, zimna".

Recenzent zrozumiał wprawdzie doskonale, że jeśli autor wprowadził do „Nocy" świat mitologiczny, to dlatego, że naturalnie... powstańcy z r. 1831 ciągle rozmyślali i przed oczyma mieli walkę o niepodległość Grecji, dodaje jednak: („inna rzecz, że zrobił to słabo, bezwartościowo". To nie są ani duchy ani bogi, to twory ludzkie, przybrane tylko w „greckie szmatki" i nazwiska. Jeśli mają oznaczać fatum, to „marny to środek i fałszywy". Dostaje się Palladzie — „dlaczego (właściwie) panna Pallas nie nakłoniła Stasia (Potockiego) do boju?"—dostaje się i Aresowi. „Niemniej niejasny jest bożek Ares, o którym słyszymy, że: w szale goni? gdzie? którędy? Kto go widział w tym szale? Żadnego szału nie ma". „Nieobmyślane to wszystko, sztuczne i nienaturalne". I nietylko te „bogi psują całość", ale i bohaterowie (w cudzysłowie) nie mają krzty zapału. „Ci „bohaterowie" Wyspiańskiego albo nic nie robią, albo wrzeszczą tylko: „Do broni! Do broni!" — po to, aby prędzej książęce wojsko przeciw sobie obudzić". „Zwyczajne fałszowanie historji". Sztuka jest „przytem naturalnie niezrozumiała, niedocieczona w myśli". Wyrok ogólny: publiczność zachowywała się w teatrze chłodno, bo „Noc Listopadowa" — „jest istotnie utworem słabym, zimnym, usypiającym".

Równie surowo wypadła ocena szczegółowa. Recenzent znajduje W. Księcia za mało „chamskim" a w Joannie razi go „narzucony przez Wyspiańskiego, maeterlinkowski nastrój". Scenę V zepsuł autor wprowadzeniem Niki Napoleonidów. Lelewel jest zasuszonym drewnem, manekinem prostym! „Poważna historja inaczej przedstawiała Potockiego. Wyspiański źle zrobił przedstawiając go brutalnie!". Sceny VIII i IX to zdaniem recenzenta... nic! Scenę X pochwala, ale i tę scenę znów „popsuł" Wysp. dziwacznem postawieniem postaci W. Księcia! Najgorzej to jednak z temi scenami eleuzyjskiemi. Djalog Kory z Demeterą wśród spiskowych był nudny. „Tak jest, nudny", powtarza recenzent. O djalogu tym mówi: ...„wyłazi z za kulis mama z córką, gadają do siebie w kółeczko, ściskają się, muzyka im gra... no... i koniec. Scenę tę trzeba koniecznie z „Nocy Listopadowej" na scenie wyrzucić!" —„Kto jest autorem tej klasycznej recenzji?, kończy „Dziennik Ludowy". **Nomina sunt odiosa** podajemy tylko inicjały: A. E. B. — jeden z filarów dzisiejszego komitetu dla uczczenia rocznicy śmierci Wyspiańskiego... Jak się Wam podoba czytelnicy? Zaprawdę trudno nie pisać satyry!".

Niewiem, czy publiczność na premjerze „Weimaru" zachowała się równie chłodno, jak na pierwszem przed dwudziestu czteru laty przedstawieniu „Nocy Listopadowej". Tyle rzeczy tłumaczy się — czasem. Chłodno w każdym razie przyjąć musiał to tłumaczenie duch autora VI tomu „Historji literatury polskiej". **A. Ł. C.**

John Galsworthy — laureat Nobla

Anglja zasłużyła na to wyróżnienie. W twórczości pisarskiej Galsworthy'ego znalazły swój wyraz wszystkie dodatnie cechy tego narodu, który dźwignął się na wyżyny potęgi materjalnej kosztem zaniedbania wielu dóbr moralnych i umysłowych, stanowiących dopiero o godności i wielkości człowieka. W Galsworthym nie ma już ani tej dumy rasowej, ani tego nawpół barbarzyńskiego imperjalizmu, skojarzonego z lekceważeniem intelektu — jakiemi przesycona była psychika jego wielkiego poprzednika, Rudyarda Kiplinga również laureata Nobla. Jest zato poczucie prawa (wrosłe w duszę każdego anglika), ale już wcielonego w ideę sprawiedliwości społecznej, a więc oderwanego od pryncypjalnych, schematycznych rozważań prawnych, w których tak się lubują anglicy. To pogłębione poczucie prawa, przepuszczone przez filtr bystrej obserwacji i woli żywego, czynnego człowieka — kazało Galsworthyemu zająć postawę krytyczną w stosunku do fetyszów przeszłości brytyjskiej, społeczeństwa, urządzeń społecznych — i wogóle w stosunku do całego tego wczorajszego świata cywilizacji zachodnio - europejskiej, który demaskuje dziś swą bezradność wobec groźnie skomplikowanej rzeczywistości, która nadchodzi. Ten krytycyzm, ta wola przemiany nie implikują u Galsworthy'ego radykalnych rewolucyjnych tendencyj (znowuż charakterystyczny dla anglika ten spokojny konserwatyzm nawet w reformatorskim zapędzie). Filozoficznego ujęcia rzeczywistości i konieczności przebudowy form świata moralnego — trudno się u Galsworthy'ego doszukać. Jest u niego raczej niepokój, sentymentalna litość dla krzywdy ludzkiej, dążność do sprawiedliwości społecznej, naiwny choć piękny humanitaryzm, wszystko to, co zapładnia w społeczeństwach płytkich, ale już dojrzałych do walki o problemat moralny — światopogląd socjalistyczny. Galsworthy skłania się w tę stronę, chociaż z wrodzoną swej rasie ostrożnością, nie przesądza w jakim kierunku pójdzie przyszła przebudowa życia.

Narazie ogranicza się on do krytycznego przedstawienia rzeczywistości społecznej, w jej przekroju angielskim. Powieści jego rozbudowują przed nami ten świat wyspiarski z dużym, prawdziwie epickim rozmachem. „Saga rodu Forsytów" jest tem czołowem i centralnem dziełem pisarza, w którem wszystkie jego napięcia twórcze, refleksje i obserwacje, syntetycznie zogniskowane i szczegółowo zilustrowane, znajdują najdoskonalszy i najpełniejszy wyraz.

Galsworthy wystąpił zrazu na arenę literacką, jako pisarz dramatyczny (The Silver Box, The Pigeon, Justice, Windows, The Family Man i in.), wnet jednak wyczuł, intuicją rasowego twórcy, że działalność jego znajdzie w prozie powieściowej podatniejszy i rozleglejszy teren. „The island Pharisees" i „The patrician" — to pierwsze, epickie obrazy życia Anglji współczesnej. „Saga rodu Forsytów" ukazuje nam tę warstwę społeczną, która budowała w ubiegłym stuleciu potęgę materjalną Wielkiej Brytanji, a mianowicie bogatą burżuazję, opisując z kapitalną, realistyczną przedmiotowością to środowisko. Powieść rozrosła się pod piórem w ogromny epos, w cykl tomów, z których „Posiadacz" był pierwszym, a „Na giełdzie Forsytów" ostatnim. Rzecz dzieje się na przestrzeni kilku pokoleń, co daje jej jeszcze większą perspektywiczną głębię.

Mistrzowstwo artystyczne, idące w parze z rozległością widzenia rzeczywistości współczesnej, ugruntowało sławę Galsworthy'ego nietylko w Anglji, ale i na kontynencie. Świadczą o tem liczne przekłady jego dzieł i studja o nim jako pisarzu i człowieku. Nagroda Nobla dopełnia tej sławy, słusznie i oczekiwanie.

Kronika lubelska

Związek Literatów w Lublinie wydał przed kilkoma dniami nowy tom wierszy Antoniego Madeja pt. "Widnokrąg". Skromnie, lecz estetycznie wydana książka zawiera liryki refleksyjne poety z lat 1931, 1932.

*

Wieczory Zw. Literatów w Chełmie 15. listopada i Krasnymstawie 6 listopada rb. miały wielkie powodzenie, dowodząc, iż prowincja garnie się ku poezji, pragnie ją poznać w żywem słowie. W wypadkach na prowincję brali udział K. Bielski, J. Czechowicz, K. A. Jaworski, W. Kasperski, J. N. Kłosowski i J. Łobodowski.

*

Wieczór poetycki J. Czechowicza, M. Czuchnowskiego i M. Piechala został odłożony na grudzień ze względu na chorobę M. Czuchnowskiego.

*

Na krakowskich uroczystościach ku czci St. Wyspiańskiego Zw. Literatów w Lublinie reprezentowany był przez Br. L. Michalskiego, autora tomu pt. „Wczoraj". P. Michalski w imieniu lubelskiego Związku złożył wieniec na grobie wieszcza, na Skałce.

*

Zw. Literatów w Lublinie ma już własną siedzibę, przy ul. Królewskiej 6 m. 4, wobec czego projektowane oddawna wieczory dyskusyjne z udziałem młodzieży z uniwersyteckiego Koła Literackiego będą mogły rozpocząć się już w najbliższych dniach.

*

Uroczystości ku czci Wyspiańskiego nie były w Lublinie zorganizowane przez czynniki oficjalne, wobec czego inicjatywę wzięły w swe ręce Tow. Przyjaciół Nauk i Związek Literatów. Ten ostatni urządził w dniu 28 listopada wielką akademję z udziałem recytatorów: J. Kruszowej i L. Zbuckiego, oraz znakomitej pary muzycznej: Anity Romanowskiej-Radzkiej i Pawła Lewieckiego. Akademję zagaił członek zarządu Zw. Literatów W. Gralewski. Punktem ciężkości wieczoru był odczyt J. Czechowicza p. t. „Imię wielkości".

Lub. Towarzystwo Przyjaciół Nauk zorganizowało 2 odczyty o twórcy „Akropolis". Doktór L. Kamykowski mówił o Wyspiańskim jako poecie państwowości polskiej, doktór H. Życzyński — o symbolizmie Wyspiańskiego. Odczyty zebrały elitę Lublina.

Powstał projekt zebrania materjału akademji oraz odczytów w specjalnem wydawnictwie zbiorowem.

*

Walne zebranie Zw. Literatów w Lublinie w dniu 27 listopada r. b. wyłoniło nowy zarząd: F. Arnsztajnowa — prezes, A. Madej — wiceprezes, A. Fleszarowa — skarbnik, J. Czechowicz — sekretarz, W. Gralewski — członek zarządu.

*

Wkrótce wyjdzie z druku nowy tom wierszy B. L. Michalskiego p. t. „Zielony cień". Będzie to szóste zkolei wydawnictwo Zw. Literatów w Lublinie.

*

Listopadowy numer „Barykad", pisma radykalizującego społecznie, został skonfiskowany przez władze administracyjne. Konfiskata będzie podstawą czwartego już procesu tego rodzaju przeciwko redagującemu „Barykady" poecie, J. Łobodowskiemu.

Druk wyboru przekładów z Al. Błoka, pióra K. A. Jaworskiego został chwilowo wstrzymany ze względu na to, że wybór ten p. t. „Słowiczy ogród" będzie znacznie rozszerzony i uzupełniony przekładami K. Bielskiego, J. Czechowicza, W. Gralewskiego i J. Łobodowskiego. Książka obejmie około 30 wierszy Al. Błoka, m. innemi i całkowite tłumaczenie poematu „Dwunastu" (J. Łobodowski).

*

Najbliższe numery „Drogi" i „Barykad" przyniosą fragmenty dawno zapowiadanej powieści J. Czechowicza p. t. „Berło".

*

Konrad Bielski pracuje nad poematem p. t. „Złoto".

A. Madej przygotował do druku tom: „Polegli w bojach".

W. Gralewski przygotowuje tom prozy. Tytuł jeszcze nie ustalony.

*

Wkrótce po Nowym Roku zacznie wychodzić w Lublinie miesięcznik, organ oficjalny miejscowego Zw. Literatów.

Świat słowiański

W Muzeum Tow. Naukowego im. Szewczenki we Lwowie odbyła się wystawa obrazów malarzy ukraińskich grupy „Rub". Biorą w niej udział m. in. Al. Nowakowski, (członek „Sztuki" krakowskiej), Moroz, Plesikanówna, Smolskyj, Seweryn Boraczek, Rudzienko, Tukeluk, Zarycka, Kryczewskij, Perebijnis (ci ostatni pracujący w Paryżu). Z warszawskich malarzy: Metik, Szatkowskyj, Chasewicz. Rzeźbę reprezentuje dwoma pracami Litwinenko.

W Zakopanem — w lutym — odbędzie się zjazd regjonalny pisarzy polskich, czeskich i słowackich. Zjazd ten organizuje Pen-Club.

Jan Kubelik został członkiem sekcji muzycznej Czeskiej Akademji Nauk. Prezesem tej sekcji wybrano V. Novaka.

Staraniem Koła Przyjaciół Polski w Pradze — wygłosił art. malarz Vlastimil Hoffman odczyt o Jerzym Karasku, twórcy galerji sztuki polskiej (t. zw. galerji Karaska) w Pradze.

Nowowiejski opracowuje operę, której libretto będzie oparte na powieści G. Morcinka pt. „Ondraczek". Bohater tej opery był zbójnikiem beskidzkim. W operę wplecione będą pieśni śląskie i góralskie.

„Sprzedana narzeczona" Smetany, popularna opera czeska, doczekała się w ub. m. rzadkiego jubileuszu. Była wystawiona w Pradze po raz 1200-tny.

Borys Pilniak (autor niezbyt udanej „powieści o piatiletce") pisze obecnie powieść o dziejach kapitalizmu w Europie i Rosji w czasach powojennych.

Nowe książki

„Lord Jim" — nowy tom Conrada w tłumaczeniu Anieli Zagórskiej, świetnej i zasłużonej tłumaczki tego pisarza — ukazał się na półkach księgarskich.

Prof. J. Kleiner pracuje nad monografją Mickiewicza i wyjeżdża w tym celu do Paryża, aby tam, w muzeum Mickiewiczowskiem uzupełnić materjały.

Beata Obertyńska wydała dwa nowe tomy poezyj: „Głóg przydrożny" i „Klonowe motyle".

Dr. Bogdan Suchodolski wydał książkę p. t. „Ideały kultury, a prądy społeczne". Książka ta jest wyborem pism myślicieli polskich XIX i XX-go wieku i została przez Dr. Suchodolskiego opatrzona obszernym wstępem i przypisami.

Bolesław Leśmian przygotował do druku nowy tom wierszy p. t. „Dziejba leśna". Tom ten ukazuje się po blisko 10-letniej przerwie, jaka go dzieli od ostatniego zbiorku p. t. „Łąka".

Leopolda Staffa utworów zebranych tom IX zawierać będzie „Gałąź kwitnącą".

Jerzego Brauna tom poezyj pt. „Tanterz otchłani" ukaże się w najbliższych dniach nakł. J. Kuglina (Poznań).

Wacława Berenta pisma zebrane rozpoczyna wydawać Gebethner i Wolff. Jako tom I ukaże się „Próchno". Wydawnictwo obejmie zarówno utwory drukowane dawniej, a już wyczerpane w handlu księgarskim, jak i prace nowe, niewydane. Cena kompletu 48 zł.

Marja Dąbrowska ukończyła trzeci tom „Nocy i dni". Tytuł tego tomu: „Miłość".

Tadeusza Kudlińskiego powieść p. t. „Wygnańcy Ewy" ukaże się w bież. sezonie wydawniczym, jako tom I „Bibljoteki Gazety Literackiej". Jako dalsze tomy ukażą się utwory Tadeusza Szantrocha, Jana Wiktora i Wiesława Goreckiego.

REDAKCJA: Warszawa — Jerzy Braun, Dobra 59, I p. Kraków — Tadeusz Kudliński, Słoneczna 15 m. 9.

ADMINISTRACJA: Warszawa, Dobra 59, I p. Konto P. K. O. Warszawa — Jerzy Braun 153.210.

Prenumerata: kwartalna 3 zł., półroczna 5 zł., roczna 10 zł Druk. „Nowogrodzka", Warszawa, Tarczyńska 4, tel. [illegible]-20.